

Francisco Vallejo Pecharromán

EL HUMORISMO EN LA LITERATURA

ARGENTINA: 1880-1920

(Miguel Cané y Macedonio Fernández)



* 5 3 0 9 8 2 4 4 2 2 *

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

Dtra. Tesis: Enriqueta Morillas Ventura
Departamento de Hispánicas
Facultad de Filosofía y Letras
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

INDICE.

	<u>Págs.</u>
INDICE	I-III
INTRODUCCION	IV-VI

I. 1ª PARTE: EL HUMORISMO

Capítulo 1: Raíces filológicas de la palabra	1-2
Capítulo 2: La risa	2
2.1. La naturaleza de la risa	2-5
2.2. Función social de la risa	5-8
2.3. La risa correctora y la sonrisa humorística	8-9
Capítulo 3: Humor antiguo y humor moderno	9-12
Capítulo 4: Los límites del humorismo	12-13
4.1. La ironía y el humor	13-16
4.2. La sátira y el humor	16-18
Capítulo 5: Definiciones del humorismo	18-21
Capítulo 6: Humorismo y humoristas	21-24
Capítulo 7: Peculiaridades nacionales del humor	24-28
Capítulo 8: Humorismo y Retórica	28-34

II. 2ª PARTE: MIGUEL CANÉ, UN HUMORISTA OCASIONAL.

Capítulo 1: La generación del 80 en Argentina	35
1.1. La "generación del 80"	35-36
1.2. Contradicciones de una generación	36-38
1.3. La literatura y la generación del 80	38-40
1.4. El humorismo en la literatura argentina del 80	40-48
Capítulo 2: Miguel Cané	49
2.1. Datos biográficos	49-52
2.2. La sencillez de estilo	53-61
2.3. El escepticismo y el fastidio ante la vida	62-67
2.4. Lo humorístico en la prosa de Cané	68
2.4.1. Ensayos	68-74
2.4.2. En viaje	74-89
2.4.3. Prosa ligera	89-95
2.4.4. Charlas literarias	95-99
2.4.5. Notas e impresiones	99-111
2.5. Juvenilia	112-114
2.5.1. El ingreso en el Colegio Nacional	114-117
2.5.2. Las travesuras y correrías estudiantiles	117-122
2.5.3. La "Chacarita de los Colegiales"	122-125
2.5.4. La alimentación en el Colegio	125-128
2.5.5. Los rigores del Colegio	128-130
2.5.6. El lenguaje beligerante	130-132
2.5.7. Los "tipos" del Colegio	132-135

2.5.8. La salida del Colegio	135-138
2.5.9. El estilo humorístico de Cané	138-145

III. PARTE: MACEDONIO FERNANDEZ Y EL HUMORISMO CONCEPTUAL O ILOGICA DE ARTE.

Capítulo 1: El Humorismo en los primeros años del siglo XX	146-150
Capítulo 2: Biografía de Macedonio Fernández	151-152
2.1. Cronología biográfica	152-155
2.2. Rasgos Físicos y Psíquicos	155
2.3. La salud y su carácter friolento	155-156
2.4. Su generación literaria y el contacto con los jóvenes	156-159
Capítulo 3: Cronología de sus textos	160-167
Capítulo 4: Macedonio y la juventud vanguardista	168
4.1. El movimiento ultraísta argentino	168-172
4.2. La disputa Florida-Boedo	173-177
Capítulo 5: Para una teoría de la humorística	178
5.1. Introducción	178-181
5.2. Pretensiones de su teoría humorística	181-186
5.3. La condición hedónica de la risa	186-191
5.4. Chiste tendencioso y chiste inocente	191-195
5.4.4. El chiste intelectual	195-196
5.5. El Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte	196
5.5.1. El chiste realista y el chiste conceptual	196-201
5.5.2. Mecanismo del placer en el chiste conceptual	201-206
5.5.3. El Humorismo Conceptual y la Conmoción del Ser	206-211
5.5.4. Humorismo Conceptual y vanguardismo	211-213
5.5.5. El lector como personaje activo	213-217
Capítulo 6: Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada	218
6.1. Aclaración	218-220
6.2. "Papeles de Recienvenido"	220
6.2.1. "Salvedad" o la visión de un humorista	220-227
6.2.2. Un escritor sin géneros: el escritor contemplativo	227-231
6.2.3. Humorismo, Política y Visión Social	231-241
6.2.4. La escritura como diálogo	241-245
6.2.5. La autobiografía apócrifa	245-261
6.3. "Brindis de Recienvenido"	261
6.3.1. El escamoteo de su persona	261-263

6.3.2. La escritura en bosquejo	263-271
6.3.3. El orador confuso	271-273
6.4. "Continuación de la Nada (Mitad inconfundiblemente 2ª)"	273
6.4.1. La existencia y la variedad de la Nada	273-286
6.4.2. Continuación de la autobiografía apócrifa	286-291
6.4.3. La desarticulación de lo solemne por lo humorístico	291-295
6.4.4. "Del bobo de Buenos Aires" y "Temas del libro que se despide"	295-304
6.4.5. Vanguardias: Macedonio y el Surrealismo	304-315
Capítulo 7: Técnicas del humorismo macedoniano	316
7.1. El desdoblamiento del autor y el juego con el lector: la anulación del espacio	316-317
7.2. La negación o la afirmación desde la negación	317-319
7.3. El juego con el lenguaje o el lenguaje como juego	319-322
Capítulo 8: La escritura de Macedonio y las vanguardias	323-335
CONCLUSIONES	336-341
BIBLIOGRAFIA	342-358

"Tenía miedo del segundo libro de Aristóteles, porque tal vez éste enseñase realmente a deformar el rostro de toda verdad, para que no nos convirtiésemos en esclavos de nuestros fantasmas. Quizá la tarea del que ama a los hombres consiste en lograr que éstos rían de la verdad, lograr que la verdad ría, porque la única verdad consiste en liberarnos de la insana pasión por la verdad."

UMBERTO ECO: El nombre de la rosa.

INTRODUCCION.

Con este estudio, que aquí iniciamos, no hemos pretendido otra cosa que ratificar la importancia que para el ser humano tiene la risa, con el sentido placentero que ella conlleva. Esa risa, que junto con la razón; constituye uno de los atributos que nos diferencian de los animales. Tal vez por esto, conviene reivindicar la importante labor que tiene encomendada la risa, como elemento de contrapeso de lo serio y lo solemne.

Esa ambivalencia de la vida estaría relacionada con los ciclos biológicos de la naturaleza, donde el proceso de crecimiento es seguido por otro de deterioro, donde lo establecido se desarregla y donde lo que crece y se desarrolla termina deteriorándose y descomponiéndose, dando paso a nuevas fuerzas vitales.

Este es el sentido que cumple la risa y el humorismo, como una de sus manifestaciones más evolucionadas y complejas. La risa o la concepción humorística permiten al hombre superar sus miedos y sus angustias, buscándoles la faceta más inconsistente y evidenciando su ineficacia. La risa es la victoria del espíritu en libertad del hombre sobre lo establecido, sobre la autoridad restrictiva, sobre la propia lógica y sobre la muerte.

El humorista con su mirada intenta superar su barreta temporal para abrir un boquete que nos muestre una nueva era. Su tarea es la demolición de todo aquello que se ha ido fosilizando; revitalizándolo o creándolo de nuevo.

Por este sentido rebelde es por lo que la risa se ha visto desprestigiada, perseguida y condenada. Frente a lo serio y estable, su presencia intranquilizaba; su misma irreverencia hace que el poder desee dominarla y reglamentarla. Pero su naturaleza escurridiza le permite burlarse y escabullirse; se escapa del poder y de su opresión, pues su naturaleza es libre y destructora de todos los miedos.

En este trabajo, por tanto, sólo hemos pretendido recuperar esa nota esencial para la vida humana que constituye lo festivo, lo alegre y lo lúdico. La risa como juego y como broma, donde ningún valor consagrado está a salvo, que descompone y que fertiliza. Una risa que puede manifestarse de múltiples formas, desde la visión risueña e ingenua a otra más lacerante y cruenta; desde lo cómico a lo satírico, pasando por lo irónico y alcanzando su nivel más humano y comprensivo en lo humorístico. Una mirada especialmente dotada para captar las contradicciones de la existencia; sus absurdos; si bien con un tono optimista y esperanzado, de donde brota el placer.

Será en el humorismo donde encontremos esa concepción filosófica y totalizadora de la existencia que tiene la risa, donde lo risible no tiene por qué venirnos necesariamente del mundo exterior, sino que puede encontrarse en nosotros mismos, en

nuestro ser, con sus miedos, sus deseos, sus limitaciones y contradicciones.

Para adentrarnos en este terreno paradójico del humorismo hemos escogido a dos escritores argentinos (subrayando que el humorismo cuando es auténtico, cuando escarba en el ser, no tiene fronteras). Dos escritores que representan a dos épocas bien distintas, a dos concepciones de la vida y de la escritura; lo cual también tiene sus repercusiones incidentales en la manera de practicar la risa.

Uno de ellos, Miguel Cané, representa la estética realista, el realismo de sucesos, de anécdotas, de referente exterior. Una risa muchas veces encaminada a la ironía, al sarcasmo, a la visión grotesca e hiperbólica.

En Cané tenemos a un hombre de buena educación, a un "gentleman" que escribe para sus semejantes y para matar las largas horas de hastío; a medio camino entre la prosa autobiográfica y el fastidio ante la vida. Sin embargo, en esa escritura que no destacaría de la del resto de sus contemporáneos, se erige como un dolmen magnífico un libro (Juvenilia), donde se manifiesta con todo su sentido la visión del humorista.

En él ya no describe solamente el mundo exterior, ya no son únicamente sus anécdotas las que nos cuenta; éstas están matizadas por la nostalgia y por la pasión, profundamente interiorizadas. En sus páginas, el escritor consigue liberarse de su pose señorial, se involucra y sale reafirmado como artista y como humorista.

Por otro lado, nos fijaremos en Macedonio Fernández, representante del nuevo espíritu que llega al arte en las primeras décadas del siglo XX. Cultivador de una literatura consciente, laboriosamente trabajada y meditada; su propuesta artística y humorística son una respuesta a las angustias del hombre modernos, sus alegrías y sus miedos. Con él el humor rompe la barrera de lo contingente y se embarca en los eternos problemas metafísicos del ser y de la nada. La muerte y el tiempo, a los que niega toda validez, se muestran como meros mascarones, huecos de todo valor trascendente; en su lucha por la existencia se enfrentará paradójicamente con la realidad, para negarla y constituir en su lugar una realidad nueva que recupere el sentido extraviado de la vida (que tiene en la I Guerra Mundial la última expresión de irracionalidad establecida).

Macedonio, por su labor consciente, por sus propiedades como humorista (tolerante, emotivo, filantrópico y profundamente inteligente), y por el rasgo de perennidad que adquiere su lectura merece estar entre el círculo selecto de los grandes humoristas de todos los tiempos (Cervantes, Rabelais, Dickens,...). En su lectura no se nos ofrece un anecdotario subjetivo e intransferible, sino la contemplación de la esencia

oculta de las cosas. Cuando nos acercamos a su escritura no vemos a un hombre, vemos a la humanidad; sus anécdotas no se anclan en el tiempo sino que destruyéndolo nos descubre la esencia eterna del ser humano.

I. 1ª PARTE: EL HUMORISMO.

Se ha afirmado alguna vez que no hay nada menos humorístico que hablar del humor como fenómeno e intentar definirlo, delimitarlo y encerrarlo en fórmulas fijas, simples y paralizantes. Sin ser del todo falsa esta aseveración, aceptarla plenamente supondría favorecer el confusiónismo y la incertidumbre que sobre este asunto ha existido y aún existe. En este sentido, mi propósito no ha sido otro que intentar aportar modestamente una pequeña luz que se sume a las antorchas anteriormente encendidas por prestigiosos estudiosos del tema, sabiendo de antemano la imposibilidad de abarcarlo plenamente y, mucho menos, de agotarlo.

Capítulo 1: Raíces filológicas de la palabra.

El vocablo que engloba ese fenómeno peculiar que pretendemos estudiar en este estudio, es como una novia garrida de buena familia a la que le salen muchos novios. No son pocos los países que reivindican para sí el hallazgo de tal concepto (desde los ingleses a los italianos, pasando por los españoles). Si bien, parece ser que han sido los primeros (y Congreve entre ellos) los que más éxito han tenido en imponer su tesis, reclamando para sí los vocablos *humour* y *humorist*.

Los otros pretendientes aducen, a su vez, argumentos para defender lo contrario. Y si bien se puede aceptar que los inventores del término en la forma actualmente aceptada, son los ingleses, no así que lo sean del origen del mismo que, según algunos autores, es italiano. Y así, en dicha lengua, se registra:

"[...] "umore" por "fantasía, capricho" y "umorista" por "fantástico" (1)

En el fondo, si nos detuviéramos un instante a pensarlo, qué más da dónde surgiera por vez primera el término que designa a lo que hoy entendemos por humorismo. Aparte de esta disputa por el origen de la palabra, se encuentra la más trascendente sobre el origen del fenómeno; algo más difícil de atrapar en simples grafías. En ésta, como en casi todas las manifestaciones del espíritu humano, el lenguaje va por detrás del pensamiento. Por ello, no es suficiente con que no se documente la existencia de dichos vocablos en una literatura nacional, para que concluyamos con dudoso rigor que en tal país, o en tal otro, no existió nunca ninguna manifestación propiamente humorística. El hecho de que no se documente el vocablo no significa que no pueda haber existido el fenómeno que designamos con él; o incluso que tal fenómeno no haya sido englobado bajo el manto protector de otras voces más extensas y ambiguas con el paso del tiempo y que aceptaban sin problema cualquier nuevo fenómeno: lo cómico, la comicidad, la comedia,...; grandes carpas de circo donde todo cabía debajo.

Me interesa destacar, en este punto, esa nota "húmeda" de entronque con los vapores terrestres y las antiguas teorías

filosóficas sobre los elementos originarios, es decir, con ese origen primitivo y esencial del universo:

"Hombre viene, como se sabe de homo, y homo y homour tienen al parecer la misma raíz etimológica de humus, tierra, cieno. Hombría y humildad, humanidad y humorismo proceden en el lenguaje del mismo origen cenagoso y terrestre". (2)

El Diccionario de la R.A.E., recoge en la primera acepción del término *humor*, la teoría de los humores, de los líquidos orgánicos; en la segunda, señala la condición personal que se debe demostrar; mientras que en su tercera acepción, apunta como característicos los rasgos de "jovialidad y agudeza" (3). Demasiada amplitud como para que nos sirva de referente. No ocurre lo mismo con el término *humorismo*, definido como una:

"Manera de enjuiciar, afrontar y comentar las situaciones con cierto distanciamiento ingenioso, burlón y, aunque sea en apariencia, ligero. Linda a veces con la comicidad, la mordacidad y la ironía, sin que se confunda con ellas; y puede manifestarse en la conversación, en la literatura, y en todas las formas de comunicación y de expresión" (4)

Definición válida como punto de partida pero en la que habrá que hilar más fino. En una primera aproximación a estos fenómenos será conveniente tomar el *humor*, según Casares, como "una disposición de ánimo, algo que no trasciende del sujeto que contempla lo cómico", y el *humorismo* como "la expresión externa del humor, mediante la palabra, el dibujo, la talla, etc." (5). Así tendremos que el humor hace mención al sentimiento subjetivo, mientras que el humorismo será la proyección objetiva y externa de aquél.

Capítulo 2. La risa.

2.1. Naturaleza de la risa.

Según el Eclesiastés, la risa es privativa de hombres que carecen de luces en la mollera (del tonto, del loco o del bobo):

"De la risa dije: "Es una loca" y de la alegría: "¿De qué aprovecha?" "(6).

"Porque como el chisporrotear de los espinos bajo la caldera así es la risa del necio." (7)

Estudiando su origen fisiológico, la risa es engendrada por un sentimiento de superioridad; locura que con frecuencia se apodera de los hombres, de los pueblos y de sus dirigentes. Orgullo y rencor, dos ingredientes que acompañan con frecuencia esa autoestima desenfrenada.

Baudelaire ve en lo cómico uno de los signos satánicos más evidentes que se manifiestan en el hombre, pues entraña un orgullo desmedido, la creencia en la propia superioridad: el culto al "ego":

"[...] la risa viene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como la que más!. Orgullo y aberración" (8)

Esos caracteres satánicos, (el orgullo, la vanidad, la locura del sentimiento infundado de superioridad) hacen de la risa una expresión profundamente humana. La risa, que provoca la caída o el tropezón de una persona que andaba despistada, se origina en la idea de superioridad, en un orgullo más o menos inconsciente. En el fondo del pensamiento del que ríe está esta idea: *Yo no me caigo, yo no me despisto, yo...* Esta idea también se puede descubrir en la infancia, durante el periodo de aprendizaje del niño.

Según esta teoría, la máxima manifestación de sabiduría, la Divinidad, no ha reído jamás; o, cuando lo ha hecho, era la risa que sancionaba la soberbia humana, la risa de la ira y del furor -como se puede ver en *Salmos 2.4,5*-. Esta idea también es recogida por Baudelaire:

"A los ojos de aquel que todo lo sabe y todo lo puede, lo cómico no existe" (9)

Por contra, el Sumo Hacedor sí se ha mostrado colérico, o ha expresado el dolor en el llanto. El hombre, y en primer lugar, el sabio como imagen y semejanza divina, tampoco ha de reír: pues con la risa parece menguar o contradecirse su carácter de sabio, ya que ante sus ojos aparecerá como signo de "ignorancia y debilidad" (10); y cuando se ríe, no puede evitar un sentimiento de culpa, un remordimiento de conciencia, ante la debilidad mostrada y su sucumbimiento a la tentación, que rememora aquella primera caída del pecado original:

"[...] la risa humana está íntimamente ligada al accidente de una antigua caída, de una degradación física y moral. La risa y el dolor se expresan con los órganos en los que residen el mando y la ciencia del bien o del mal: los ojos y la boca." (11)

Según este pensamiento, que enraizaría el humor con la tradición cristiana, el hombre antes de su expulsión del paraíso no asociaría la alegría con la risa y no tendría conciencia del dolor; ni la serenidad de su rostro se vería deformada por las estrías que genera ese rictus, semejante a una mueca. La risa y las lágrimas no tendrían cabida en el paraíso y sólo se concebirían tras la caída provocada por la tentación. Desde este punto de vista cristiano, la risa y las lágrimas serían el exponente de las miserias humanas, de sus debilidades y flaquezas, de su amargura y su rencor. Con ellas se expresaría la desarmonía que se había aposentado en el alma humana, tras la expulsión del paraíso. Estos fenómenos que se generaron con la caída del hombre serían también su esperanza y "llegarán a ser los medios de redención" (12).

Baudelaire se hace eco de ese dualismo, de esa "doble naturaleza contradictoria" (13) que es causa directa de la risa. Ella entraña una máscara doble que tiene el orgullo por uno de sus lados y el sufrimiento por el otro. En ella se reúnen la

autoestima y el autodesprecio. La risa recoge ese sentimiento infinito de superioridad del que ríe con respecto de aquel o aquello que es causa de su risa; pero, a la vez, en esa risa se encierran tonos grises, al darnos cuenta de nuestra propia vileza y mezquindad, de nuestra infinita imperfección:

"La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos" (14)

A ese rencor que se aposenta en su alma, con la pérdida del Edén, se une un fondo de resignación y de tolerancia, al analizar sus propias culpas e imperfecciones; de donde surge la risa ante su propia vanidad:

"Si el rencor es una de las raíces de la planta del humorismo, la simpatía y la benevolencia son dos de sus tutores". (15)

Ese carácter diabólico desprecia, como a extravagantes fetiches, conceptos o símbolos tan abstractos, pero tan fundamentales según otras concepciones vitales, como son el poder absoluto de la divinidad, el más allá, la razón última de las cosas,...; esos conceptos tan serios, rígidos y aburridos que encarnan todas las religiones del mundo y a los que la antigüedad volvía constantemente los ojos. Lugares de respetabilidad y terror, donde el acatamiento de la norma es la máxima ley. Por estos vericuetos, ese carácter contradictorio y perturbador de la risa encontrará terreno abonado para su florecimiento:

"[...] los libros sagrados, sea cual sea la nación a la que pertenecen, no ríen jamás" (16)

En esta idea ha incidido también Baroja, destapando una de las esencias del humorismo, su oposición a lo establecido, a lo solemne y a lo que provoca el aprisionamiento del espíritu humano:

"[...] los pueblos religiosos han tenido mayor tendencia al humorismo que los pueblos filósofos. El temor predispone a la risa, y el temor unido a la risa puede crear el humor" (17)

Aunque ya en este párrafo se denota un matiz distinto a lo señalado por Baudelarie. Para Baroja religión y humorismo no se excluyen, como afirmaba aquel, sino todo lo contrario (como esa doble naturaleza de la risa de que habla Baudelaire):

"En las religiones más antiguas al lado del rito severo se encuentra la nota bufonesca, y hay quien afirma que en los dibujos rupestres se advierten ya rasgos humorísticos" (18)

Con esta idea vendría a coincidir Mijail Bajtin, quien señala cómo durante la Edad Media se daba una doble faceta, por un lado el mundo oficial, con sus ritos y por otro lado, el aspecto festivo y lúdico que desmontaba lo serio en ritos paralelos que parodiaban los aspectos más trascendentes, siempre bajo el amparo de las fiestas. En esas deformaciones festivas, lo grotesco, lo descompuesto y cambiante, desempeñaría un papel

decisivo para recuperar la risa en esos ámbitos donde corría el peligro de desaparecer.

Según van surgiendo en las sociedades primitivas los conceptos de clase y de Estado, lo serio se va separando de lo alegre y adquiriendo un estatus oficial; relegando lo festivo a la categoría de lo no-oficial y a la esfera de lo popular. Lo festivo, que recoge y expresa la risa, posee un sentido temporal, relacionándose con las estaciones del año y con la renovación de la vida, con los procesos vitales, con la muerte y la resurrección, con la siembra y la recolección. Esta renovación, que en una de sus caras está representada por lo festivo, es la esencia de la vida.

Según Mijail Bajtin, la imagen grotesca será la mejor expresión de ese proceso de cambio vital; imagen ambivalente que en sí encierra lo nuevo y lo viejo, lo establecido que se modifica y lo que surge con nueva apariencia; sería una metamorfosis a medio hacer, incompleta, que resume en sus formas lo que nace y lo que muere. Esta visión original es repudiada como grotesca y deforme por la concepción estética clásica u oficial que muestra una realidad racionalizada, domesticada y armónica; donde esa armonía significa rigidez e inmovilismo o cese del proceso cívico vital, que implica descomposición y cambio.

En la opinión de estos pensadores se apunta la antigüedad de lo festivo; algo que estaría incrustado en la esencia de lo humano y como tal nos habría acompañado desde nuestro descendimiento de los árboles (según Darwing) o nuestra expulsión del Paraíso (según la Biblia). Sobre la cuestión obligatoria de la mayor o menor antigüedad del humorismo, Baroja lo resuelve con facilidad (con una lógica de Perogrullo):

"Parece más natural, más lógico, que el humorismo sea viejo, como todo lo humano" (19)

Como toda simplificación, necesita una amplia explicación o hay que tomarla con una cierta flexibilidad comprensiva. Si bien parece lógico pensar que lo festivo, lo jocoso y lo risueño nos han podido acompañar a lo largo de nuestro devenir en el mundo, no es menos lógico pensar que, así como el hombre ha evolucionado en infinidad de aspectos y su sensibilidad se ha visto refinada o pulida según iba alcanzando un mayor desarrollo cultural, así también se podría pensar que lo que actualmente entendemos por humorismo no ha de identificarse plenamente con las manifestaciones que de ese estilo se realizaban en la Antigüedad.

2.2. Función social de la risa.

La risa pasa por ser uno de los rasgos específicos del hombre; es una disposición natural, innata que le diferencia del resto de los animales. Por ello, no es de extrañar que dado que el hombre es un animal sociable que se agrupa en comunidades, el medio propio de la risa sea la sociedad. También se puede observar que la risa cumple, no pocas veces, una función social

o puede tener de forma subsidiaria una significación social; aparte de lo puramente lúdico y placentero que pueda tener, en sí, esta manifestación fisiológica.

La risa tiene como objetivo cualquier manifestación humana, pues sólo lo humano resulta risible a los ojos del hombre. La naturaleza, animada o inanimada, no suscita la risa por sí misma; cuando un animal, una roca o una nube nos mueven a la risa ello se debe a la proyección que sobre estas realidades se efectúa desde lo propiamente humano.

La risa tiene algo de rito expiatorio, con el que la sociedad pretende castigar el error, el vicio o cualquier defecto que sea a sus ojos. Con ella se busca la penitencia y la purificación de lo risible. Ese defecto que persigue la risa no es de índole moral sino de índole social; se trata de un incumplimiento para con los valores sociales, por lo que somos castigados y reconducidos, al seno social, mediante la risa. De este tipo es la risa que provoca a su paso Don Quijote, que sueña con ser caballero andante, en una época en que la sociedad no lo acepta ni lo tiene a bien.

"La risa es ante todo una corrección. Hecha para humillar, debe comunicar una impresión penosa a la persona que es objeto de ella. La sociedad se venga así de las libertades que uno se ha tomado con ella. No alcanzaría su fin si llevara el sello de la simpatía y de la bondad." (20)

La risa vendría, así, a desmontar aquel mecanismo o hábito social que se ha instalado en lo humano, y que ha ocasionado que la atención, la elasticidad y la adaptación social originarias, se conviertan en un proceso automático, bien por distracción o por simple pereza y que provoca una rigidez moral, física o social; ello puede ir desde la simple torpeza de una caída, al excesivo celo en el cumplimiento de nuestro deber o bien una malformación física. Por esa misma función correctora de la risa es por lo que ésta no puede ser absolutamente justa o benevolente con su víctima. Este es el "leitmotiv" de todo su libro, con un radio de acción cada vez más amplio hasta cubrir cualquier sospecha de artificio que se encuentre en lo natural, se castiga el disfraz que oculta la verdadera imagen, lo burocrático entendido como fin y no como medio, incluso la rigidez o el despiste del lenguaje:

"[...] la risa "castiga las costumbres". Hace que en seguida procuremos parecer lo que deberíamos ser, lo que sin duda un día acabaremos por ser de verdad" (21)

Esa distracción que sufre la persona hace que se asiente en ella un mecanismo que le resta flexibilidad en cuanto hábito automático; dando el aspecto no de algo vivo, siempre alerta ante cualquier circunstancia imprevisible, sino de un resorte que se mueve por unos impulsos que se escapan de su control. De aquí que la distracción, bien momentánea o general, en el tipo cómico del *distraído*, sea un recurso frecuente en la comedia, y su simple aparición en escena nos provoca la risa:

"[...] uno de los rasgos más característicos de lo cómico absoluto es el de ignorarse a sí mismo" (22)

"[...] un personaje cómico es generalmente cómico en la exacta medida en que se ignora a sí mismo. Lo cómico es inconsciente" (23)

Como mecanismo corrector, el único inconveniente que ha de superar la risa es la piedad que pueda sentir por aquello que juzga. La persona que se ríe no ha de sentir afecto por lo risible, la solidaridad de emociones con el sujeto le impediría ser imparcial y coartaría la risa en el momento mismo en que debiera surgir. No podemos reírnos de aquello que nos emociona y que acongoja nuestro espíritu; al sentirnos solidarios con una persona, nos situamos como parte interesada en lo que ha de ser juzgado y por tanto vemos lo risible desde el banquillo del acusado, razón suficiente para que no nos riamos; y en el caso de reírnos ello sólo será posible si conseguimos acallar momentáneamente nuestra piedad, desviando la compasión para que surja la risa:

"[...] la *insensibilidad* [...] de ordinario acompaña a la risa [...] La indiferencia es su medio natural. La risa no tiene mayor enemigo que la emoción [...] Lo cómico, para producir su efecto, exige algo así como una momentánea anestesia del corazón. Se dirige a la inteligencia pura" (24)

"La compasión ahorrada es una de las más generosas fuentes del placer humorístico" (25)

Pero para que el efecto de la risa tenga éxito es necesario que tenga una resonancia, es preciso que tengamos un cómplice que colabore con su risa en la reprobación:

"[...] para que exista comicidad, es decir, emanación, explosión, liberación de lo cómico, tiene que haber dos seres presentes; [...] es especialmente en el que ríe, en el espectador, en el que reside lo cómico" (26)

Idea de la que se hace eco también Bergson, que incide en señalar cómo lo cómico es un fenómeno que no se puede disfrutar en soledad, sino que necesitamos conectar nuestra inteligencia con otras inteligencias, para que incrementen nuestra vanidad con el surgir de sus risas, causadas por nuestra apreciación e ingenio, y con las mismas castiguen los errores, despistes o conductas insociables y desviadas que son descubiertas.

"Nuestra risa es siempre la risa de un grupo..., la risa oculta una segunda intención de acuerdo, casi diría de complicidad" (27)

Esta necesidad de público que tiene lo cómico, y su efecto, la risa, ha sido bien estudiada por Freud, quien descompuso minuciosamente ese entramado de intereses y complicidades al referirse al chiste tendencioso, que encierra en sí una agresividad contra un objeto pasivo. En el dicho verde, por ejemplo, se persigue el desnudamiento de una segunda persona ante

el espectador-cómplice, provocándose el placer de quien lo dice y la risa de quien lo escucha. El origen del *dicho verde*, se encuentra en el intento de seducción de la mujer, por parte del hombre; éste realiza una demanda sexual empleando para ello el lenguaje. Ante la negativa de la mujer surge el *dicho verde* que aparece como un intento de soborno, una manera de presionarla poniéndola en evidencia ante un testigo que disfruta pasiva y gratuitamente de ese desnudamiento verbal. Esa evolución es estimulada por la acción de la cultura, que incluso termina por hacer innecesaria la presencia femenina en ese relato de procacidades.

2.3. La risa correctora y la sonrisa humorística.

Ya Baudelaire decía que "la risa es versátil" (28); con ello se quiere expresar las distintas manifestaciones de la risa o los distintos tipos de risa que pueden documentarse, según posean una mayor contenido corrosivo o carezcan de él. El origen de la risa se puede encontrar, siguiendo a Bergson, en una torpeza, en la risa correctora o en algo mucho más inocente y cercano a la infancia.

Para el primero, esa risa infantil, que es "como la eclosión de una flor" (29), es la risa como síntoma de salud, de alegría fisiológica que no conoce todavía los laberintos mentales del adulto. Esa pureza y esa distancia que separa al niño del adulto es la que señala Baroja:

"El niño ríe por alegría; es el primer escalón. El humorista ríe con tristeza; es el último escalón. Aurora y crepúsculo" (30)

No toda risa, como se ve, ha de ocultar una crítica social, o el descubrimiento de cierta rigidez. Junto a esa risa correctora de la que habla Bergson, propia del autor cómico o satírico, se encuentra otra risa bien diferente; una risa que mezcla la benevolencia con la simpatía, pues es comprensiva y se muestra solidaria con las debilidades humanas: físicas, mentales o morales. Esta risa es la del humorista, que no tiene las estridencias de la risa cómica, pues no pretende llamar la atención de los demás sobre algo. Es una risa intimista, que apenas llega a insinuarse en la comisura de los labios, como si temiera que la descubriesen; pues no precisa de eco social y rechaza los tumultos irreflexivos. Este rictus fisiológico es lo que llamamos *sonrisa*, que se disfruta hacia dentro, siendo un producto de la reflexión matizada por el sentimiento.

En la sonrisa humorística, el primero en disfrutar de ese placer no exento de dolor, es el propio autor, al descubrir o elaborar lo humorístico. Si lo lleva al papel o a cualquier otro medio de expresión artística, no lo hace tanto por lucimiento y por vanidad personal, defectos propios del hombre y por ello perdonables; pues al humorista le es en parte indiferente la resonancia de su obra, ya que no busca obsesivamente la aprobación de los demás. A este autor le es suficiente con haber gozado su obra en el momento de concebirla y de darle forma, y si un halo de vanidad le hace guardar esperanzas en el éxito de la

misma, él es el primero en sonreír al percibir este sentimiento inmodesto e impropio que delata su condición humana. En el humorismo, el disfrute del lector-espectador es secundario, no tiene esa trascendencia que tenía en el chiste, en lo cómico, como señaló Bergson; pues el proceso humorístico no necesita al receptor para producirse, ya que cumple plenamente su finalidad antes incluso de ser recibido y asumido por el receptor.

"El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su procesos se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade a él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido y podemos gozar de él aisladamente" (31)

Capítulo 3: Humor antiguo y Humor moderno.

Al estudiar la risa y lo grotesco, con su rasgo esencial (la deformidad, ese estado de la metamorfosis a medio proceso entre lo viejo y lo nuevo, entre lo que muere y lo que renace), Mijail Bajtin defiende el sentido de la risa antigua, filosófica, como bien divino, que estaría representada en Aristóteles, en Luciano y en la risa de Demócrito; risa con la que el hombre se ríe de sus temores y de sus limitaciones. También próxima a estas ideas estaría la visión que de la risa tenía Hipócrates, como expresión del estado de salud del individuo.

A esta risa filosófica y a sus cualidades curativas, Mijail Bajtin añade también el sentido ambivalente y regenerador que todavía tenía la risa durante la Edad Media y que se prolonga durante el Renacimiento. Este sentido, según él, ha desaparecido en la *parodia realista contemporánea*, sustituido por un sentido negativo, de hiriente sátira o de cinismo. Según su punto de vista, la risa es relegada y pierde todo su auténtico valor durante el siglo XVII y XVIII, volviéndose a recuperar sólo en parte durante el Romanticismo:

"[...] pero en el romanticismo grotesco la risa es atenuada, y toma la forma de humor, de ironía y sarcasmo. Deja de ser jocosa y alegre. El aspecto *regenerador* y positivo de la risa se reduce extremadamente." (32)

Para Juan Pablo Richter existía una clara diferenciación entre lo *cómico clásico* y lo *cómico romántico* o, lo que es lo mismo, el "humour" moderno:

"[...] chiste burdo, sátira vulgar, burla de los vicios y de los efectos, sin ninguna conmiseración o piedad, el primero; humor el segundo, es decir, risa filosófica, mezclada con dolor, porque proviene de la comparación del pequeño mundo finito con la idea infinita, risa llena de tolerancia y de simpatía" (33)

Si bien se pueden encontrar notas humorísticas, tal como este concepto será entendido en el presente estudio, en la antigüedad clásica (así sucede en algunas comedias de Aristófanes o de Plauto, en algunos diálogos de Luciano,...), hay que

preguntarse si tales notas eran significativas de un sentir colectivo y generalizado, o meras notas sueltas que rescatamos en nuestra época según nuestro gusto y necesidad. Según Baudelaire, se puede percibir una notable evolución en la sensibilidad de las personas a lo largo del tiempo, que afectaría y modificaría así mismo estos conceptos. Concluiríamos, por tanto, que su:

"[...] comicidad no era igual a la nuestra. Tiene incluso algo de salvaje [...]" (34).

A pesar de ser sociedades civilizadas hay una falta de depuración, una mezcla de sabores dispares. Junto a esa risa estridente, de naturaleza ingenua que aparece en el humor clásico, éste:

"[...] a veces es bastante vulgar y vergonzosamente sensual". (35)

Una mirada más penetrante y una concepción más profunda e indulgente del alma humana y de la Naturaleza se ha llevado a cabo en épocas posteriores de la humanidad; debido, entre otros aspectos, al influjo de la sensibilidad cristiana. Si bien este influjo no es común a toda la humanidad, no ha de descartarse que, allí donde no llegase la acción del cristianismo, también exista esa especial sensibilidad e indulgencia para juzgar lo humano; como ya se daba en el occidente precristiano, aunque no en el grado y con los matices que alcanzará años después.

Pero como ocurre con toda generalización, ésta puede ocasionar una interpretación didácticamente aprovechable, pero unívoca y simplista de toda una época y de sus diferentes sociedades, que son valoradas desde una única dimensión, coincidente con la sensibilidad oficial, la cual será compartida universal y sistemáticamente. A este criterio se opone Pirandello, por constituirse en una visión demasiado sintética de la realidad. Toda visión sintética de una época deja de lado los casos particulares, que son los que en este estudio nos interesan. El individualismo y la vivencia y creación personal son constituyentes indispensables y determinantes en la gestación del humorismo, por ello se han de tener en cuenta a la hora de enjuiciarlo. El "yo y mis circunstancias", de Ortega; que provoca que no haya dos seres absolutamente iguales, ni siquiera en el hipotético caso de haber vivido las mismas experiencias.

Egotismo, según Baroja, e individualismo son el sustento del arte, como de cualquier otra creación humana; impulsos que también llegan a aposentarse en la ciencia, en cuanto descubrimiento humano. El egotismo, por tanto, provoca que el individuo vea nada más que aquello que desea ver:

"[...] para mí no hay nada absolutamente objetivo, ... En la filosofía y en el arte no hay objetividad posible; todos sus obreros son individualistas, personalistas; los creadores, como los interpretadores, todos somos egotistas, sistemáticos o no; unos de una manera velada y suave; otros de un modo violento y cínico" (36)

Pirandello afirma que así como existen almas griegas entre los escritores modernos, también se pueden descubrir "almas "sentimentales"" (37) entre los antiguos; negando con ello la división en compartimentos que se hace entre espíritu antiguo y espíritu moderno; y éste, en último termino, constituye una sofisticación, una evolución, de aquel. Cuando se habla de excepciones y se señala el ejemplo de Aristófanes o Luciano, Pirandello alega que no otra cosa son Cervantes, Rabelais, o Sterne:

"[...] todo el arte humorístico, repetimos, ha sido siempre y sigue siendo arte de excepción" (38)

Esa distinta sensibilidad que se evidencia entre lo cómico clásico o ridículo antiguo y lo cómico romántico o humor moderno, hará que los autores y los críticos se decanten a favor de uno u otro, según sus gustos: Leopardi desprecia al 2º y elogia al 1º; mientras que Richter, por su parte, opina al revés y se muestra a favor del humor moderno, ya que descubre la tragicomedia, la mezcla del dolor y de la alegría, simultaneándose de tal modo que se pierde la conciencia de dónde comienzan y dónde acaban; así se descubren las "facetas "dolorosas" de la alegría y las facetas "risibles" del dolor humano" (39).

Para Pirandello esa risa dolorosa ya se documenta entre los renacentistas; oponiéndose a la opinión de Momigliano y otros que ven en el Renacimiento italiano un carácter jocoso. Esa llamada insistente al placer y esa búsqueda a toda costa de la alegría es inquietante. No se puede hacer una lectura plana y superficial, de mero placer jocoso, sino que detrás de esos trajes vaporosos se encierran los dolores del espíritu: una risa filosófica que oculta el llanto y se consuela en la resignación risueña y en reírse de sí mismo:

"¿[...] y puede decirse que es alegre aquel que se aturde para no pensar?. Si acaso, podría ser filosofía de sabios, no alegría de jóvenes. Y ¡cuántas cosas tristes dicen los famosos cantos carnavalescos a quien sabe leer dentro de ellos!" (40)

Tal vez la única diferencia entre *lo cómico antiguo* y *lo cómico humorístico moderno* estribe como dice Baroja en los nervios, en la sensibilidad:

"Los antiguos tenían los nervios más duros que los hombres de hoy" (41)

Si Cervantes consiente que D. Quijote sea confundido con una estera y sea continuamente apaleado, o Quevedo se recrea en las calamidades de D. Pablos, o el desprecio y crueldad con que trata y da muerte Mateo Alemán, por mediación de Guzmán, a Saavedra como venganza contra el autor del Guzmán apócrifo, ..., ello se debe a la sensibilidad que marcaba su época; distinta a la nuestra, a su manera más refinada y pulida. Hay quien a esto lo llama *sentimentalismo* y lo hace devenir del romanticismo, de esa idea blandengue y llorona que injustamente se tiene de ese movimiento estético.

Pero ello depende de los ojos que lo juzgan. Ese relativismo del punto de vista, que está constituido por las costumbres, la educación, la cultura y la sensibilidad de una sociedad. Para un bárbaro del norte que viese cómo sus enemigos romanos, más civilizados que él, no decapitaban a sus víctimas, aquello sólo podía ser un acto de sentimentalismo; como lo sería para un caníbal que ese mismo bárbaro, después de afanarse en el degüello, desperdiciase, para regocijo de los buitres, tan succulentos manjares.

Capítulo 4: Los límites del humorismo.

Se ha llegado a un estado de generalizada confusión sobre este tema no ya sólo por parte de los profanos, el público en general, sino incluso por los especialistas en la materia y los delimitadores de conceptos, llamándose a todo humorismo, y metiendo en el mismo saco, junto a El Quijote o David Copperfield, las tiras caricaturescas de la prensa o una comedia de bodevil. Para ello se toma como única medida el hecho de que *nos hace reír*, sin fijarse en las distintas matizaciones que pueda expresar esa risa.

En su estudio sobre la risa, Bergson hace una diferenciación entre ironía y humor como dos caminos distintos y contrapuestos a seguir, tomando como punto de referencia una de las eternas antítesis: *lo real y lo ideal, lo que es y lo que debería ser*. En la ironía de naturaleza oratoria: "se enunciará lo que debería ser, fingiendo creer que es precisamente lo que es" (42); por su parte el humor, algo más científico con frecuencia: "describirá minuciosamente y meticulosamente lo que es, fingiendo creer que es eso lo que las cosas deberían ser" (43). Bergson agrupa en estas dos manifestaciones dentro de un campo más amplio y que para él está constituido por la sátira.

Lo que diferencia al humorismo de otras especies colindantes como lo cómico, lo satírico o lo irónico, es la sensación de perplejidad, el contraste que surge en el espíritu del humorista y, a través suyo, en el lector, que provoca sensaciones contradictorias de lo risible, y una valoración más sensitiva de las causas que provocan la risa. En el autor cómico, en el irónico o en el satírico ese contraste no se produce, según nos dice Pirandello en ellos:

"[...] no nace el sentimiento de lo contrario; si naciera, la risa provocada por el primer darse cuenta de una anormalidad cualquiera se volvería amarga, es decir, ya no cómica; la contradicción que en el segundo es solamente verbal, entre lo que se dice y lo que se quiere que se comprenda, se volvería efectiva, substancial y, por tanto, ya no irónica; y dejaría de existir el desdén o la aversión por la realidad, que es la razón de ser de toda la sátira" (44)

Hay dos formas, básicamente, de entender el humorismo: en un sentido amplio y para muchos impropio (como denuncian Pirandello o Baroja), o en un sentido más restringido y exacto.

Pirandello, en su ensayo sobre el humor, habla de esas dos distintas visiones desde las que enjuiciar el humorismo. La primera, por su falta de precisión, es más propensa al error y a la confusión, pues no dispone de un juicio preciso, o una medida estable que nos sirva como referencia para juzgar las distintas obras que consideremos humorísticas. Por ello englobaría formas heterogéneas de la creación humana, desde lo festivo y carnalesco a lo irónico o satírico pasando por lo cómico y paródico; manifestaciones que se encuentran bien representadas tanto en la literatura clásica como en la literatura moderna de cualquier país, pues responden a unas necesidades biológicas y psicológicas del hombre.

Junto a este traje amplio hay otra medida más estrecha y exigente, pero también menos errónea de entender lo humorístico. Las creaciones que caen bajo esta segunda interpretación son infinitamente más escasas y excepcionales, tanto entre los escritores antiguos como entre los modernos de cualquier país, y hacen gala de una mayor finura en sus matices y contrastes; pues sí bien no es extraño encontrarse en numerosas obras rasgos que con frecuencia aparecen en el humor, éstos no son definidores en sí mismos y pueden encontrarse también en otras manifestaciones humanas que persiguen la risa o la carcajada; algo que no tiene por qué caracterizar al humorismo.

De los múltiples aspectos o facetas que el humor llega a tener, y que le dan el aspecto de una identidad compleja, difusa y cambiante, surgirían los múltiples puntos de contacto y las confusiones que entre él y otras expresiones de lo cómico se establecen. Para Baroja, el humor es un "ave fénix que renace constantemente de sus cenizas" (45).

Esas parentelas literarias que tiene el humorismo, con no pocas características compartidas en los diferentes casos, son la causa de esa dificultad a la hora de delimitar y distinguir cada una de las manifestaciones. En ese remolino caótico, que gira en torno al humorismo, se agita la burla, la mofa, el chiste, lo cómico, lo festivo, la gracia, el ingenio, el donaire, la sátira, la ironía, el epigrama, la parodia, lo grotesco, la farsa... En esa diversidad de productos no es difícil que se produzca la confusión entre ellos, invadiéndose territorios ajenos.

4.1. La ironía y el humor.

La ironía es uno de los límites circundantes del humor, llegando incluso a confluir en lo que se ha venido en denominar *ironía humorística* o *humor irónico* (realidades mestizas que por ello adquieren caracteres propios heredados de sus progenitores). La ironía, como cualquier otra técnica retórica, puede ser utilizada por el humorista; del mismo modo, un escritor irónico puede comportarse como un humorista, pero entendiendo que cada

actitud estará constituida por unos ingredientes distintos que darán un sabor especial.

En la ironía también se pueden descubrir diversas facetas, en ocasiones contrapuestas. Hay una ironía retórica, mera figura literaria, puro artificio con un comportamiento bien delimitado por el uso y la tradición; donde la palabra se muestra como ficción o engaño; algo de por sí contrario al espíritu que domina al humorismo, que persigue la sinceridad y la verosimilitud. Esta ironía retórica adopta la apariencia de una contradicción entre lo que se dice y lo que se entiende o se quiere dar a entender. El sabor que deja este contraste verbal tiene algo de burla, de falso y maledicente. En esta expresión lingüística no se debe tomar en serio lo que se dice, pura ficción para mostrar lo que se oculta debajo. Se trataría de la "representación antinómica" (46) según palabras de Freud; y esta técnica no siempre constituye un hecho cómico o un chiste. En ello se da también cabida al cinismo y a la brutalidad.

Por su parte, la contradicción humorística es esencial y verdadera, nunca una figuración engañosa; vivida dramáticamente, si bien quitándole la tensión a gran parte de ese dramatismo, pues en su espíritu está asentado el relativismo como periscopio por el que asomarse a la existencia, que se muestra comprensivo y su lente tiene tintes de tolerancia y de perdón.

En esa clara discordancia que existe entre humorismo e ironía, a poco que observemos su constitución, se han podido descubrir eslabones intermedios que aproximan esa distancia que les separa. Se ha querido ver una ironía más filosófica, más trascendental que arrancaría del "movimiento idealístico y romántico alemán post-kantiano" (47), de Fichte y del idealismo subjetivista, que hace del Yo la única certeza que tiene el individuo y a partir de la cual puede poner en tela de juicio toda creación humana como mera apariencia, que adquiere o pierde sentido a nuestra voluntad. Se trata de una ironía que no se queda en mero engaño de las palabras, sino que abarca también a los hechos, y la vacuidad de la ficción.

La ironía según Federico Schlegel:

"[...] reduce la materia a una constante parodia" (48) "consiste en no fundirse nunca del todo con la propia obra, en no perder ni siquiera en el momento de lo patético, la conciencia de la irre realidad" (49)

El artista al cultivar la ironía toma conciencia de la irre realidad y de la falsedad que acompañan a ésta. Si en lugar de perseguir el contraste humorístico se afana en el acuerdo, sólo obtendrá una comedia, donde fingirá creer pero sin creer. Sólo dramatizando la ironía a través del contraste y haciéndola humorística podrá el autor, y nosotros con él, creerse su propia obra.

"[La] ironía sólo raras veces consigue dramatizarse cómicamente, como acaece en los verdaderos humoristas: se queda casi siempre

en comedia sin drama, y es, por tanto, chiste, burla o caricatura más o menos grotesca." (50)

Para traspasar las fronteras del chiste, de la burla, de lo cómico, es necesario que se produzca lo que Pirandello denomina *el sentimiento de lo contrario*, esa discordancia, según él, es el rasgo fundamental del humorismo, una peculiar reflexión que consigue fundir lo cómico y lo trágico (reírse incluso de lo que le duele y de lo que considera injusto, pero sin las flechas explosivas de la sátira).

Comparando la locura de Orlando (Ariosto), con la de D. Quijote (Cervantes), Pirandello encuentra definitivas diferencias. Orlando se encuentra perdido dentro del mundo de la leyenda, pues sólo finge creer en él, mientras que D. Quijote donde se encuentra perdido es en la realidad pues vive en el mundo de la fantasía, siendo esa realidad la que una vez tras otra lo maltrate, provocándonos la risa. Pero hay algo de trágico y de trascendente en esa comicidad que provoca nuestra conmiseración, esos ideales de justicia que mueven sus actos infructuosos. ¿Cuál es, pues, la diferencia entre Ariosto y Cervantes, pues?. En el primero, la tragedia tiene tintes cómicos; en el segundo, lo cómico se dramatiza haciéndose hincapié en el contraste y mostrando lo heroico en lo ridículo:

"La una es la risa de la ironía, la otra es la risa del humorismo" (51)

Según Pirandello, entusiasta lector de Cervantes, éste había concebido a partir de la reflexión, el sentimiento de lo contrario, sirviéndose para ello de su propia experiencia vital (con el fracaso de sus ideales, el deterioro de los sueños juveniles, las amarguras vividas y el no reconocimiento de los servicios prestados, dando, por si fuera poso, con sus huesos en la cárcel). Esa vivencia subjetiva, Cervantes la transforma artísticamente con un claro sabor humorístico y dotándola de un alcance general; la hace ser aceptada por cada lector, a través de ese "... sentimiento de lo contrario objetivado" (52). Lo trascendente es esa discordancia entre los altos ideales que persigue y los pobres y dolorosos resultados que cosecha:

"[...] sentimiento de lo contrario, por el que reconoce su error y quiere castigarse con la burla que los demás harán de él" (53)

Ese reírse su propia persona, propio del humorista, Cervantes lo llevará hasta sus últimos días, cuando postrado en el lecho de muerte, haga exhibición de una impresionante entereza de ánimo, bromeando sobre el asunto:

"¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!" (54)

La ironía puede adoptar la forma de chanza o de broma con el *carientismo*, figura retórica que "consiste en disfrazar ingeniosa y delicadamente la ironía o la burla" (55), lo que se conoce

popularmente como *tomadura de pelo*; o puede llegar hasta la burla sangrienta, mordaz y cruel con que se maltrata a personas o cosas, desposeyéndolas de su dignidad, que caracteriza al *sarcasmo*, figura retórica que "consiste en emplear esta especie de ironía o burla" cruel (56).

Un ejemplo de carientismo puede ser decirle a una joven que aporrea un piano *Tiene Vd. entre sus manos un futuro prometedor*. Un ejemplo de sarcasmo sería decirle a la misma joven a la cual engaña públicamente su esposo: *¡Qué afortunado es su marido!*; donde aparentemente se quiere señalar la fortuna de éste al poder oírla todos los días, pero que realmente oculta un mensaje más cruel: afortunado él que tiene un cálido regazo donde esconderse de estos atronadores ruidos.

"La ironía [...] se reduce a exaltar el contraste entre lo que se ve o se sobreentiende y el simulacro de arquetipo que le ponemos por delante; es una forma de comparación que, como tal, puede ser ingeniosa, divertida o risible, o bien simplemente odiosa y maligna, sin que entre en ella ningún elemento de índole cómica" (57)

Como se puede deducir de lo dicho por Casares la ironía puede ser un mero artificio del ingenio que persigue el divertimento, la burla, o una muestra de la rapidez de reflejos mentales del individuo que puede hacer aparecer de forma trocada, lingüísticamente, aquello que se presenta ante sus ojos con otra realidad; pero también puede convertirse en dardos acerados y sangrientos, sin piedad con el adversario.

La ironía alcanza una mayor eficacia asociada con el gesto y con la pronunciación, como ya lo señalaba Nebrija en su Dicc.: *Hironía es cuando... dezimos lo que queremos cuidándolo con el gesto e pronunciación*.

4.2. La sátira y el humor.

"[...] quien hace una parodia o una caricatura está animado por una intención satírica o singularmente burlesca: la sátira o la burla consisten en una alteración ridícula del modelo, y por ello sólo se pueden medir en relación con las calidades de éste y señaladamente con aquellas más marcadas y que representan ya en el modelo una exageración. Quien hace una parodia o una caricatura insiste sobre estas cualidades" (58)

La sátira se convierte en el látigo protector de la pureza y censor de las *desviaciones* religiosas, políticas, sociales.... Para ello no tiene reparos en forzar burdamente los medios expresivos puestos a su alcance.

A los escritores satíricos les caracteriza, entre otros rasgos, la falta de ternura y de comprensión indulgente. Baroja, en su libro, lleva a cabo una breve reflexión de cuales son las diferencias entre el escritor satírico y el escritor humorista. La primera diferencia que encuentra es el punto de partida de ambos. El primero evidencia una irritación agresiva como punto de

partida, una actitud tendente al ataque, que busca la pelea y persigue zaherir por medio de la risa, que es aquí utilizada como un procedimiento corrector y recriminatorio de todo lo que a sus ojos aparezca como defecto o vicio. El humorista, por contra, tiene un punto de vista más reflexivo y mesurado; su excitación no es agresiva y su risa no conoce lo que es el rencor, pues sabe perdonar la materia humana, por saberse hecho de esa misma sustancia.

Ese punto de partida tan opuesto no nos ha de extrañar que provoque dos planteamientos distintos ante la realidad. El escritor satírico juzga el mundo desde la virtud, pues se siente posesionado en ella; hace gala de un discurso moral, divide el mundo en dos mitades: buenos y malos, y desde el bando de los buenos señala a los malos y a los locos, a todos aquellos que se salen del sistema y de la norma. Tiene una concepción clara de la realidad y un ideal definido al que rinde pleitesía y que intenta imponer con su látigo, corrigiendo cualquier desviación. Es un hombre lógico que rinde culto a la razón, y la cabeza es su órgano simbólico; por ello no es extraño que con frecuencia se nos aparezca con un estilo elocuente y retórico.

El humorista, no tiene una norma tan clara y definida, como el satírico; su ideal se muestra nebuloso y vago y, en el caso de existir, tiene un carácter subjetivo y propio que no se intenta imponer socialmente, pues es sabedor de las diferencias que entre sí tienen las gentes, sus distintos gustos y concepciones; su punto de vista será más filosófico, más elucubrador; utiliza un bálsamo comprensivo y tolerante, pues es un tanto sentimental, al ser su órgano simbólico el corazón.

"Un ideal cualquiera, en una palabra, por sí mismo, no predispone en absoluto al humorismo; al contrario, obstaculiza esta disposición [...]: el humorismo no tiene en absoluto necesidad de un fondo ético; puede tenerlo o no tenerlo, esto depende de la personalidad, de la naturaleza del escritor; pero, naturalmente, si ese fondo ético existe o no existe, el humorismo adquiere nuevas cualidades y cambia sus efectos, es decir, resulta más o menos amargo, más o menos áspero, tiende más o menos hacia lo trágico o hacia lo cómico, o hacia la sátira, o hacia la burla, etc..." (59)

El excepticismo, la tolerancia, el carácter realista, o el espíritu dubitativo ante todo ideal son condiciones favorables para que pueda surgir el humorismo; así como la retórica, la disciplina o la norma asfixiante del impulso personal suponen un obstáculo.

El humorismo es una manera de enfrentarse al mundo y a la vida; una forma optimista de ver las cosas; (Frente al que dice que "todo le sale mal" pensar que "todo me sale bien" (60), señala Baroja. Todo está bien como está pues, para el humorista, vivimos en el mejor de los mundos posibles, y si alguna calamidad se le cruza en el camino, se alegra de que ésta no sea mayor o más reiterada.

Sabe que el mundo es dispar y desordenado y que esa imperfección constituye su mayor atractivo; él no divide el mundo en buenos y malos, pues sabe que no hay nadie totalmente angelical o totalmente diabólico:

"[...] el humorista es un individuo razonable que duda de la razón [...]; para el humorista el mundo tiene por todas partes algo de jardín, de hospital y de manicomio" (61)

Capítulo 5: Definiciones del Humorismo.

Pocos fenómenos humanos son tan difíciles de definir, debido en parte, a que su origen se remonta a ancestrales épocas en que lo humano va tomando entidad y en las que lo lúdico ocupaba un lugar preferente; de otra parte, por las complejas ramificaciones que esta manifestación cultural va creando a lo largo de la historia. Por consiguiente, no habría de extrañarnos que, según algunas interpretaciones, fuera más fácil definir el humor por lo que no es, que por sus rasgos característicos; debiéndose ello a que sus atributos serían variables e indeterminados y no siempre hallaríamos todos en las diferentes expresiones del humor.

Definición por negación que separaría lo carente de "humor" de todo aquello que poseyera este "rasgo", por un conocimiento inconsciente e innato del fenómeno. Pero ese saber instintivo, popular, tiene sus inconvenientes o deficiencias. Si bien hay un fondo común en lo que la voz de la calle identifica y recibe como humorismo, también es cierto que se trata de un concepto muy amplio e impreciso, del que se ha abusado con frecuencia, aglutina realidades distintas y hasta opuestas, extendiendo las fronteras del humorismo hasta límites insospechados, donde caben todas las expresiones de la risa y de lo jocoso: desde la parodia, el histrionismo, lo cómico o festivo, lo satírico, lo irónico o jactancioso,...

No pocos estudiosos han sido cautivados por esta aventura de intentar descubrir esas extrañas discordancias y oscuras sutilidades que se ocultan en su interior y se han arriesgado a proferir una definición que intentase encerrar en unos límites más estrechos algo tan indócil y escurridizo. Quizá D'Ancona diese con una de las claves del asunto:

"[...] la definición no es fácil, porque el humorismo tiene infinitas variedades, según las naciones, los tiempos, los ingenios" (62)

La complejidad del fenómeno puede provocar que se puedan documentar tantas definiciones como rasgos le caracterizan, siendo éstos, a priori, innumerables; si bien, no todos ellos aparecen juntos en la misma composición artística o son decididamente incumplidos por el artista. Ello nos puede hacer dudar si tal o cual rasgo o característica es realmente fundamental y esencial al humorismo o no lo es.

Así hay quien ve en el humorismo un ligero tinte de tristeza que se matiza por el espíritu filosófico que domina al autor y que le obliga a sobreponerse sobre sus propios pensamientos pesimistas para buscar una nota de esperanza:

"[...] la melancolía de un ánima superior que llega a divertirse incluso con aquello que la entristece" (63)

Volvemos a incidir en aquella diferencia que ya señalábamos entre la risa antigua y la risa moderna, surgida desde el romanticismo. El humor que surge a partir del romanticismo, con el cambio de sensibilidad, mira con simpática indulgencia las contradicciones de la vida:

"El humor romántico es la postura seria de quien compara el pequeño mundo finito con la idea infinita; de ello resulta una risa filosófica, mezcla de dolor y de grandeza. Es una comicidad universal, llena de tolerancia y de simpatía[...]" (64)

A un humor más sarcástico, mordaz y burlón convendrá la definición que incide en el rebajamiento de lo que pretende ser algo, o en la encumbración de lo mísero, y que lo ve como una:

"[...] acre disposición para descubrir y expresar el ridículo de lo serio y lo serio de lo ridículo humano" (65)

La teoría de Pirandello, sólidamente argumentada viene a determinar el humorismo como aquel fenómeno que resulta de la descomposición del sentimiento, a causa del análisis que lleva a cabo del artista a través de un modo especial de reflexión. De esta descomposición surge el *sentimiento del contrario*, sentimiento característico del humorista ya que lo aleja definitivamente de lo cómico, pues si bien lo cómico se caracteriza por un "darse cuenta de lo contrario" (66); el humorista conduce esta intuición a los dominios de la reflexión y allí desmenuza pieza por pieza todo el alcance de este sentimiento, profundizando mucho más en la causa del mismo, saliéndose del ámbito de la risa castigadora para matizarlo con una sonrisa comprensiva, pues sabe que todas las debilidades humanas que puedan sorprender en los demás, no son más que una representación, bajo otro aspecto si se quiere, de sus propias debilidades.

Tal es el sentimiento que el humorista descubre en La señorita de Trevez, de Carlos Arniches; obra injustamente desconocida por el gran público. El escritor cómico, al *darse cuenta de lo contrario*, sólo descubriría a un ridículo fantoche que es el hazmerreír de todos sus amigos, al intentar aparentar menos años de los que realmente tiene, tiñéndose los cabellos, mostrándose extravagantemente juvenil y rodeándose de gente joven. ¡Toda una fantochada! Por su parte, la mirada humorística nos haría descubrir una persona integral, movida por un noble empeño; capaz de perder hasta la propia dignidad con tal de hacer feliz a su solterona hermana, empeñada en casarse, y con tal de que ésta no descubra en él su propio envejecimiento. Aquí la reflexión ha cortado la risa que se disponía a salir

estentóreamente, y ha transformado ese descubrimiento de lo contrario (1er. sentimiento), en un sentimiento opuesto al primero en ese *sentimiento de lo contrario*, no pocas veces oculto para una mirada superficial o bajo una apariencia cómica, y que comprende y tolera plenamente esa personalidad ficticiamente vivida.

Lo trascendente es que aparezca ese *sentimiento de lo contrario*, causado por la descomposición que produce un modo determinado de reflexión y que se haya en toda obra humorística en su sentido estricto. Ese ingrediente imprescindible se puede generar por múltiples causas; por ello, sería injusto limitarlo a un origen ético, a la desarmonía que el sentimiento y la razón descubren entre nuestros ideales y la vida real o el desacuerdo producido entre un recto pensamiento y unos actos innobles.

Ese *sentimiento de lo contrario*, podría relacionarse tangencialmente con la definición que del humorismo da Baroja como: "un arte de contrastes", (67), sin bien, matiza, un *arte de contrastes violentos...* un arte subversivo de los valores humanos" (68), he aquí otra vez la interpretación ética del humorismo. Es un arte subversivo contra todo lo solemne y serio, que arremete contra lo que está cargado de prestigio y autoridad. Arte heterogéneo, desarmónico que ridiculiza lo solemne y descubre dignidad en lo ridículo, que entremezcla lo trágico con lo cómico, formando una única sustancia, dándole ese sabor agri dulce propio de estas obras.

Baroja aclara que ese contraste puede expresarse a través de tres grupos de teorías, un primer grupo en el que aparece el contraste en el mismo nivel, entre realidades en las que se descubre una inarmonía, una simulación. Ese contraste también se puede dar entre planos de realidad distintos, bien por degradación o bien por superación. En el primer caso, subyace con frecuencia un fondo de rencor contra lo noble que intenta rebajar y ridiculizar la dignidad si bien este rencor no es indispensable, matizado y anulado por la simpatía que origina una *risa sin desprecio* y puede dirigirse contra personas, instituciones o creencias. En el segundo camino, la superación se produce por la síntesis, donde se disuelven y mezclan las sustancias aparentemente opuestas: "... es el crisol donde se efectúa la transmutación de valores y en donde todo al mismo tiempo es grande y pequeño" (69). Baroja apasionado por esta teoría llegará a decir lo siguiente: "El humor es una síntesis, y toda síntesis es optimista" (70) (Síntesis que no se corresponde con la *visión sintética*, de que habla Pirandello, *visión incompleta en su simplicidad*). Allí se encuentra lo bueno y lo malo, lo ideal y lo real, ... mezcla acrisolada de elementos diversos.

También colindante con la teoría de Pirandello es la visión del humorismo como un "relativismo intelectual y moral" (71), donde la pasión, el sentimiento, se ve matizado por la razón y se pone en el lugar de aquello que observamos o juzgamos (como quien mira las dos caras de una moneda para quedarse no con una de ellas, sino con la moneda entera o con ninguna).

Para Casares hay un componente de ternura que caracteriza al humorista, diferenciándolo de otras especies como son el satírico o el burlesco. Frente a éstos, el humorista se siente solidario con las personas que son objeto de la crítica; sufre con ellos, pues le domina un sentimiento de *compasión*. Ello se debe a que el humorista no ve las cosas aisladamente, sino que su mirada extiende las reflexiones más allá de las causas que las originan; mientras que un satírico no verá más que las particulares narices del sujeto que ridiculiza, el humorista pensará que más ridículo que la nariz misma, es la existencia de las narices o el que estén situadas delante de la cara y entre las dos orejas. Por ello, será propio del humorismo:

"[...] la elevación desde lo particular a lo genérico; la proyección de la comicidad del individuo sobre el plano general de la especie" (72)

Todos estos casos no bastan por sí solos para tener una obra humorística, si no se acompañan del *sentimiento de lo contrario*. Estas diferentes valoraciones del humorismo se podrían resumir, a juicio de Casares, diciendo que se trata de una "interpretación sentimental y trascendente de lo cómico" (73); juicio que si bien acepta el substrato cómico supone una complejidad y superación de lo cómico mediante un *proceso anímico reflexivo* donde es parte importante el *sentimiento de lo cómico* (el *sentimiento de lo contrario*, que diría Pirandello); siendo este sentimiento lo que diferencia lo humorístico de lo cómico, ya que el placer que este último provoca es "de índole puramente intelectual sin ningún componente afectivo" (74) pues sus juicios valorativos se verían deformados por la simpatía o piedad. Nos reímos de lo que quiere ser y no es, de lo inadecuado y fallido, de lo absurdo que aparece como razonable; ideas coincidentes con las de Bergson.

"[...] lo cómico, y la emoción sentimental se excluyen recíprocamente" (75)

Capítulo 6: Humorismo y Humoristas.

"Il n'y a pas d'humour, il n'y a que des humoristes" (76)

Frase impactante que, si bien quiere hacer recaer la importancia del fenómeno en la personalidad del artista, no deja de confundirnos; pues insinúa que no pudiendo tener conciencia del fenómeno, por no tener identidad por sí mismo, sí podemos descubrir distintas expresiones de ese fenómeno, sin tener antes bien claro en qué consiste o cuáles son sus rasgos. Según esta hipótesis no existe el humor, no podemos saber qué es el humor; pero, sin embargo, sí se puede decir que tal o cual autor es humorista o no lo es. Con lo cual nos quedamos con los ojos desorbitados y perplejos.

No es por ello extraño que Pirandello arremetiese con dureza contra tal hipótesis y contra Croce, que se mostraba como su valedor, para quien, acerca del humorismo no se debe ni se puede

hablar tan sólo se puede y debe hablar de humoristas; en un intento de poner fin a toda discusión sobre el asunto.

Si decimos que un escritor es humorista y no cómico tendrá que haber unos fundamentos sólidos que sostengan nuestra afirmación y que no puedan conducir a error. Pirandello buscará la explicación de ese íntimo proceso que acaece, y que no puede dejar de acaecer, en todos aquellos escritores que se llaman humoristas, encontrándola en esa perplejidad del sentimiento causada por la mirada reflexiva que desmenuza los contrastes de la vida.

Aclarado que para que se pueda hablar de humoristas ha de existir el humorismo y viceversa, no es menos cierto que cada autor hace una interpretación subjetiva y personal del fenómeno; aportando a su creación un estilo propio que le caracteriza e identifica. Por ello, se puede hablar del humorismo idealista de un Cervantes, que contrapone realidad e idealidad en una dramatización trascendental de lo cómico; del humor sentimental de un Dickens, que mezcla las sonrisas con las lágrimas; del humorismo melancólico de un Swift, mordaz y burlón, no exento de una dosis de hiel; o del humorismo paradójal y metafísico de un Macedonio.

En la cabeza del humorista la realidad y sus imágenes giran caóticamente y sólo podemos tener un conocimiento de aquella y de sus elementos confrontándolos entre sí. Será un conocimiento generado en oposición; como el perspectivismo se obtiene a partir de varios referentes. La reflexión incorporada al sentimiento, como un elemento perturbador de la armonía artística, descompone toda apariencia, toda ilusión, toda ficción que se insinúa; va generando las imágenes o las ideas que la ocupan en un continuo contraste, donde se miran los pros y los contras. Es justamente esa reflexión la que engendra "el sentimiento de lo contrario" (77).

"El humorismo es un fenómeno de desdoblamiento en el acto de la concepción". (78)

El desdoblamiento humorístico convierte al artista en un espectador incierto ante el espectáculo que se le ofrece a la vista. No siendo su misión juzgar, ni administrar justicia sobre persona o cosa, el humorista no es enteramente inocente, ni enteramente culpable. Por ello, el sentimiento que se genera es complejo y se reconoce en la oposición, a la que aquel encuentra natural y verídica. Suspendido entre lo bueno y lo malo, lo blanco y lo negro, la afirmación y la negación, lo cómico y lo trágico (bipolaridad plenamente justificable a sus ojos, pues se entremezcla en una realidad inseparable), el humorista no puede ver en las cosas una pureza absoluta; la duda y la perplejidad que lo dominan le harán apreciar en un gesto de generosidad, una sombra de orgullo humano, como descubrirá un destello de grandeza ocultándose tras míseros ropajes y actos disparatados.

La actitud del humorista no es la de fiscal, ni la de abogado, ni siquiera la de juez. Recostado en la cima de una

atalaya, el humorista se dedica a observar y reflexionar sobre la grandeza y complejidad del espectáculo que se divisa a sus pies. Cuando en un desliz de su espíritu, adopta otro papel, juzgando aquello que tiene delante, el autor se aleja de los dominios del humorismo, dando rienda suelta a otros ámbitos de su personalidad; aunque inconscientemente su actitud no deja de ser humorística, pues evidencia las múltiples realidades, la pluralidad de almas que encierra su persona. Complejidad escapada de la vigilancia de su propia consciencia y que desenmascara las distintas tendencias, a veces opuestas, que se ocultan bajo su personalidad oficial y que están en continua lucha con ésta; unas veces reprimidas y otras desatadas (esperanzas y miedos, moralidad e instinto). La personalidad asumida tanto por el individuo, como por los que le circundan se presenta, por tanto, como:

"[...] un equilibrio inestable; [...] una incesante fluctuación entre términos contradictorios y una oscilación entre polos opuestos" (79)

Por lo que acabamos de decir, se puede entender que el humorismo sea algo personal, individual, dando resultados distintos según quien lo cultive, todo ello sin menoscabo de los rasgos compartidos que caracterizan genéricamente al humorismo. Así podemos decir con Baroja que:

"Hay tantas formas de humor como humoristas han existido" (80)

Según la personalidad del autor surgirán productos diferenciados, junto a un humorismo bonachón podrá surgir un humorismo más caústico y disolvente, cuyas fronteras delimitan con lo cómico o lo satírico; en otras ocasiones se apreciará un humorismo con un marcado fondo ético, o totalmente carente de él. Esa bondad o cautividad, ese carácter ético o su ausencia, no están propiamente en el humorismo, ni son características suyas, sino que conforman la personalidad del autor, constituyen uno de los aspectos del tema tratado.

Todo espectador o lector del fenómeno humorístico recibe unos estímulos, una impresión, que conforman en él un estado de ánimo incierto, dubitativo, que vacila en cuanto a cuál debe ser su respuesta a tales estímulos. Es lo que Pirandello define como la *perplejidad* ante la obra humorística. Perplejidad que resulta del sentimiento de lo contrario que percibo, una indecisión entre el llanto y la risa, una oposición entre realidad e ideal, una divergencia entre grandezas y miserias:

"[...] me encuentro como entre dos aguas: quisiera reírme, me río, pero algo que emana de la misma representación me turba y obstaculiza la risa" (81)

El humorismo aparecerá como el restaurador de un juicio erróneo o que deviene de lo cómico, o como el complemento a una visión simplista y unidimensional. En el humorismo se aposenta la duda, causa directa de "la especial actividad que asume en él la reflexión" (82); por ello, su creación estará dominada por un

espíritu de oposición, de contraste, debido a la perplejidad e indecisión a las que da cobijo el espíritu del humorista, que no se siente plenamente seguro ni de sí mismo. La visión del humorista es múltiple y desarmónica, moviéndose entre lo cómico y lo trágico. Un observador superficial sólo concebirá la risa, como repuesta a los estímulos recibidos; sólo se dará cuenta de la comicidad exterior que acompaña al fenómeno. Se fijará en los actos, en los gestos, en las frases y expresiones o en las situaciones, todo aquello a lo que se dedica Bergson en su estudio sobre lo cómico y su efecto: la risa. Por su parte, un observador más profundo captará sensaciones más sutiles que devienen del sentimiento de lo contrario que se origina, y verá que esa risa que surge no es propiamente la risa de lo cómico, sino que se trata de una risa más compleja, más matizada por sensaciones opuestas, que se recrea en el detalle aparentemente intrascendente, en la minucia tangencial; siendo emocionalmente significativa.

Allí donde el cómico se ríe o el satírico se indigna, el humorista descompone, es decir, desmenuza el pedazo de realidad que cae en sus manos, para descubrir la parte dolorosa y trascendente que se oculta tras los vapores de la risa. Y si estiliza la risa es para provoca nuestra compasión y que, guiados por él, nos compadezcamos precisamente de aquello que causa nuestra risa (de aquello de lo que nos reímos), al comprender el lado trágico que encierra. Fijándonos en ese contraste que caracteriza al humorismo, y en ese sabor agri dulce que nos deja en el paladar, no es de extrañar que se lo defina como:

"[...] lo cómico serio, lo trivial trascendental, la risa triste, filosófica y cósmica" (83)

Capítulo 7: Peculiaridades Nacionales del Humor.

Como afirma D'Ancona: "la definición [del humorismo] no es fácil, porque el humorismo tiene infinitas variedades, según las naciones, los tiempos, los ingenios..." (84). Por tanto, aunque de una cepa común, son diferentes ramas el humorismo de Cervantes, el de Rabelais o el de Dickens.

No pocos estudiosos han pretendido encontrar un lugar de procedencia a semejante manifestación humana. En su empeño no escatimaron esfuerzos por demostrar la lógica que sustentaba sus teorías, sin pararse a pensar que estas hipótesis no habían sido concebidas a priori y posteriormente demostradas, sino que, más bien, habían sido creadas para englobar una serie de fenómenos particulares y coincidentes; dejando fuera todo aquello que no se amoldaba o se resistía a ser incluido en tal análisis.

En este sentido, se nos ha pretendido hacer creer que el humor era una creación propia de tal o cual pueblo, de esta o aquella raza, de las cualidades innatas de una u otra nación; como si de un invento cualquiera se tratara. En esa carrera por poner el primer pie en la esfera lunar del humorismo se han barajado diferentes nombres, de uno u otro país, en defensa del

respectivo orgullo nacional. Otra actitud, no menos curiosa, es la de aquellos estudiosos (por ejemplo, Taine) que ven florecer esa "extraña planta del humorismo" (85), en tierras distintas a la suya; sin percatarse que plantas igual de admirables se pueden encontrar en sus respectivos países, pero que por conocidas y familiares han perdido ese aspecto sorprendente y fascinador que vamos a buscar lejos de nosotros.

Para Nencioni, por ejemplo, la literatura humorística es un integrante propio de las literaturas anglogermánicas; sosteniendo su hipótesis en razones climáticas y ambientales, definidoras del carácter de las gentes de estas tierras, que les hacen estar más preparados para el cultivo de esta exótica planta del humorismo. Aunque todo ello no le impide, a continuación, afirmar que también en las tierras luminosas y cálidas que baña el Mediterráneo se han producido insignes excepciones y cita a Rabelais, a Cervantes, el humorismo *realista* viviente de Carlos Porta, Bini (o del Don Aburdio de Manzoni), incidiendo en el carácter propio, personal e intransferible de las creaciones de cada uno de estos autores.

Por su parte, Taine diferencia el "humour" anglosajón que "deja siempre, al final, un sabor a vinagre" al que contrapone el "esprit" francés (86). En su admiración hacia aquel, arrincona las creaciones mediterráneas (en los nombres de Heine, Aristófanes, Rabelais y Montesquieu), como exponentes de una alegría y jovialidad propia de pueblos felices e inconscientes, incapaces de notas más agridulces, de mezclar la tristeza con la alegría, la risa con el dolor; al menos en la proporción que hacen los anglosajones. Por ello define el "humour" (inglés) como "la broma de aquel que, bromeando, conserva un aire serio" (87); extendiéndose en una larga lista de autores ingleses: desde Fielging a Dickens, desde Sterne o Swift, a Thackeray o Carlyle. A dicho concepto concede un amplio círculo de movimiento que iría desde la caricatura bufonesca hasta el sarcasmo meditado. Siendo cualquiera de estas expresiones una obra de *la imaginación extravagante* o de *la indignación concentrada*; que se sirve del contraste brusco o del disfraz imprevisto para lograr su efecto y que entremezcla la razón y la locura, invirtiendo los argumentos de cada una de ellas.

Si bien, el acierto de Taine se encuentra en percibir el distinto humor de que hacen gala ambos pueblos, en su conjunto; basándose en esos rasgos nacionales propios que a priori pueden diferenciar a un escritor francés, por ejemplo, de uno inglés. Tal como sucedería en un bosque que teniendo una identidad surgida del conjunto de los árboles, poseyera en su interior distintas especies con rasgos propios según las familias, que caracterizarían y, a la vez, diferenciarían unas de otras.

Cada pueblo, entendido en su conjunto, tiene su propia forma de practicar el humor como tiene su propia forma de entender la vida; pero ello no quita para que la obra del humorista sea personal e inimitable, algo que está por encima de cualquier consideración de raza y que se dirigiría hacia un perímetro más universal. Tampoco hay que olvidarse del influjo internacional

que cada gran escritor recibe y provoca; siendo difícil delimitar dónde comienza o acaba lo inglés, lo francés o lo español.

El error de Taine estriba en considerar un tipo de humor como el *humor* propiamente dicho; en no percibir que cada obra es un fruto individual e intransferible, del mismo modo que no hay dos árboles de la misma especie que sean idénticos desde el inicio de sus raíces al extremo de sus hojas. El humorismo produce distintos resultados dependiendo de cada uno de sus cultivadores. Taine emplea el término humorismo en su sentido amplio, fijándose en los rasgos comunes que caracterizan a tal o cual pueblo; sin tener en cuenta su sentido más restringido, de expresión individual, en la que cada obra es un todo personal con sus manifestaciones singulares y específicas que provocan que cada escritor se diferencie de los demás, pudiendo evocarnos inimaginables resonancias internacionales, dejando sus conexiones nacionales como algo secundario y sin trascendencia.

"[...] lo que pueden tener de común entre ellos estos escritores no deriva de la calidad del humor nacional inglés, sino solamente del hecho de que son humoristas, cada uno a su manera, ... escritores en que se realiza aquel especial proceso que da como resultado la expresión humorística" (88)

En nuestra Península W. Fernández Flórez también se cuestionó la idiosincrasia de ciertas razas para el cultivo del humorismo; así, defendió la hipótesis de que se trataba de u aportación de los celtas primitivos o de los suevos, que lo fueron extendiendo desde Centroeuropa hasta las regiones más septentrionales del continente. La sustentación a ultranza de esta teoría, le lleva incluso a afirmar el origen galaico del humorismo de Cervantes.

Acerca de esta teoría ironiza Jardiel Poncela, natural de Madrid; quien se angustiaba por no poder practicar el humor, a causa de su lugar de nacimiento, hasta que felizmente recuerde:

"[...] que mi ama de cría era gallega y entra, por tanto, en lo probable que, al transmitirme el jugo de sus pechos, me transmitiera también la cantidad de galleguismo necesario para ser humorista" (89)

Después de escuchar distintas voces, con sus diferentes argumentaciones, hemos de concluir que nos parece más acertado el razonamiento de Pirandello; del cual deducimos que el humorismo sería una condición desarrollable por toda la raza humana, y no por esta o aquella aldea:

"[...] no se puede negar que cada pueblo tiene su propio humor, el error comienza cuando se considera este humor naturalmente mudable en sus manifestaciones, según los momentos, el ambiente, como "humorismo", cosa que suele hacer el vulgo, o bien cuando, por consideraciones exteriores y sumarias se afirma que es sustancialmente distinto en los antiguos y en los modernos, y finalmente, cuando por el solo hecho de que los ingleses llamaron "humour" a su humor nacional, mientras que los demás pueblos lo

llamaron de otro manera, se dice que solamente los ingleses poseen "humorismo" propio y verdadero" (90).

En este mismo sentido incide la opinión de Baroja, para quien lo único que realmente hace falta para que se desarrolle la planta del humorismo, es una especial sensibilidad, a la que puede acceder cualquier raza en su desarrollo intelectual. El hecho de que haya pueblos en los que todavía no se han documentado manifestaciones humorísticas no se debería tanto a que no estén dotados de cualidades naturales que pudieran crear dichas obras, sino más bien, a no haber alcanzado el desarrollo necesario para su producción y disfrute:

"[...] el humorismo no es privativo de ninguna raza; es más bien una característica individual que se da entre gentes de sensibilidad aguzada y en medios de cultura avanzados" (91)

No obstante, Baroja plantea una sugerente hipótesis de por qué el humorismo ha producido unos resultados más importantes en unos países y no en otros. Es la teoría de los arrabales europeos, de los países periféricos; como es el caso de España, que "ha dejado una novela que ha sido el modelo del género" (92), o el de Inglaterra que "ha continuado la tradición... [y] que ha amplificado el dominio del humor"; y el caso más reciente de Rusia y los países del Este o la propia Hispanoamérica. Estos países, como distintos barrios periféricos de una misma ciudad o cultura, tienen sus rasgos definidores pero, a la vez, características comunes que les hacen ser afines. Para Baroja lo periférico es la intensidad, lo más profundo e interior, la aventura, el ímpetu y una mirada que relativiza todo lo humano. Estos países coinciden en su carácter individualista y en su aislamiento geográfico.

De ese carácter individualista que tiende a la acción deriva, en parte, el humorismo:

"La acción individual que se malogra fermenta de una manera cómica. No pasa lo mismo cuando se trata de acciones colectivas...; cuando el hombre se ve fracasado y solo ante la Naturaleza indiferente, su dolor se hace cómico" (93)

Del otro lado, se hallarían los países que constituyen el centro, los cuales cultivan la ciencia, adoran el derecho, el boato social y la urbanidad; en ellos se instala el absolutismo, el *totalismo* de Baroja, que pretende abarcarlo todo:

"Del intensismo nace el humorismo, del totalismo la literatura del orden y de la medida" (94)

Cada país, según su propio carácter, ha cultivado y cultiva actitudes o posturas encaminadas a conseguir el aplauso o la aprobación del resto de la comunidad. Este rasgo personal se denomina "cant" en Inglaterra, (por la presión moral y el acomodo de la hipocresía), es la *pose* (del mundo de la farándula, de la bohemia y de los salones) en Francia, o el *postín* (de la vida callejera, bulliciosa) en España.

Actitudes nacionales que surgieron en su momento como modas temporales, y que se perpetuaron convirtiéndose en ritos sociales, en comportamientos familiares y monótonos; provocando a la larga en unas minorías, una reacción de rechazo. Aquellas maneras surgieron como revulsivos sociales, como gestos de distinción o de protesta, pero se han ido convirtiendo, con el paso del tiempo, en aburrido e irritante automatismo social, en artificio:

"El humorismo, que es una tendencia proteica, anarquista, informe, tira contra estas formas amaneradas de sentir y de vivir" (95)

Capítulo 8: Humorismo y Retórica.

Se trata de dos fuerzas opuestas que conviven en el hombre; por un lado, su afán por acomodarse, por buscar puntos de referencia sólidos y permanentes; por otro, su empeño por realizar nuevos descubrimientos, el espíritu de aventura y la magia de lo nuevo, lo sorpresivo e inexorable. Fuerzas que conviven y se superponen. La retórica se sustenta en principios universales, en preceptos que han permanecido fijos e inmutables, en fórmulas preestablecidas; a todo ello se le ha dado un carácter de respetabilidad y seriedad, con unos modelos que son el referente estético de expresión artística y donde la imitación se ha constituido en ideal máximo expresión artística. Su noción cultural es la perpetuación de la tradición, la imitación de esos modelos que inmovilizan la belleza, el culto a las "auctoritas", al prestigio histórico de los doctos como guías sociales. Todo ello desarrolla dos principios fundamentales: dogmatismo y sistema. Mundo excesivamente racionalizado, clasificado, dividido en categorías, en géneros, subgéneros: tragedia, lírica, comedia (formas fijadas, desmenuzadas y separadas entre sí). Artificio ornamental y copia. Dictadura perniciosa para el humor. La retórica, señala Pirandello:

"Era pues artificio, no arte; copia, no creación" (96)

El humor, algo más vago e imprevisible, tiene un aspecto más informal y desaliñado, y aunque su falta de sentido pueda ser tomada como un método, ello sólo es posible desde un punto de vista muy flexible. Por ello, es considerado como algo poco serio y escasamente respetable. Causa sin duda de su no reconocimiento y, en no pocas ocasiones, por parte de la crítica que a sí misma se considera "seria".

La oposición entre humorismo y retórica estaba servida, pues mientras aquel, "... inevitablemente "descompone", desordena, desacuerda" (97) y su alma navega libre por el campo de la improvisación y cualquier fórmula pétrea le desagrade; "... la Retórica, era sobre todo "composición exterior, acuerdo lógicamente ordenado" (98) y su razón última se sustenta en la tradición, en la repetición de fórmulas consagradas.

Descomposición que procede del sentimiento de los contrarios, de ese contraste o asociación de ideas dispares que caracteriza al humorismo.

Es significativo que las muestras más claras de humorismo, en un período de dictadura de la retórica, sean autores anónimos, pertenecientes al pueblo o popularizantes, que se expresan con la lengua burlona de la plebe, que hacen uso de las jergas y germanías (como, por ejemplo, la poesía macarrónica, el Arcipreste de Hita, o los Goliardos); gentes que se muestran rebeldes a la norma retórica y a las leyes impuestas de la tradición literaria o que se sienten excluidos de esa escuela. No hay nada más pernicioso para el humor y para la risa como la regla severa.

Será con el Romanticismo cuando ese yugo de la retórica se rompa en pedazos, quebrado por los nuevos aires de libertad y apoyados por las fuerzas creadoras que se imponen en este momento: el sentimiento y el individualismo artístico. Esa libertad llega al lenguaje, que surge personal, dependiente de los impulsos internos del artista, no sojuzgado a las reglas retóricas que imponían la imitación como norma para conseguir el estilo:

"Es el gusto anárquico y hasta el mal gusto el que hace descubrimientos en arte; el buen gusto generalmente se limita a alabar lo ya alabado y a reconocer lo ya reconocido" (99)

La retórica observa con desconfianza la incertidumbre que crea lo nuevo; para ella, lo bello es lo conocido, lo que se amolda a los cánones y obligaciones de la norma. Para el desbordado espíritu creador del romántico, esa reiteración será la explicación del agotamiento de las formas, del manierismo. La fuerza creadora, inventora, descubridora de nuevas realidades es propia del humorismo que actúa como impulso dinámico, como vendaval renovador:

"El retórico será absolutista, el humorista relativista. Para el primero el mundo tendrá una disciplina estrecha, para el segundo, ni géneros, ni especies; caos y fantasmas en el dominio de los fenómenos y una incógnita más allá de los fenómenos. Las únicas conquistas posibles serán las de las palabras "flatus vocis", que decían los nominalistas. Para el hombre de humor, en el mundo que se está haciendo y deshaciendo constantemente, hay siempre lugar para formas nuevas, materia con que crearlas e inventarlas" (100)

El humorista creará en la evolución constante, en los continuos cambios, por ello será darwinista; ante la evolución brusca, imprevisible, sin fórmulas fijas descubierta por Hugo de Vries pensará que se trata de una manifestación humorística de la Naturaleza.

Por su parte, el retórico tiene una concepción inmutable sobre las cosas y las especies, fiel reflejo del pensamiento bíblico; donde no hay cabida para los seres maravillosos,

fantásticos o mitológicos (fenómenos inexplicables e intolerables desde el punto de vista del "canon" riguroso y permanente).

Estas dos visiones del mundo, como ya dijimos, se encuentran insertadas en el hombre, por lo que el éxito de una u otra tendencia, en un momento dado, sólo dependerá del gusto estético imperante en cada época. Ambas fuerzas no llegan a destruirse, sino que se superponen y reemplazan sucesivamente, como los dos extremos de una rueda que gira:

"A pesar de esto, no es lógico creer que el humorismo sea una actitud literaria que haya de vencer a la forma retórica y clásica; no, la literatura siempre oscilará según las ideas del tiempo, de una manera a otra, del humor a la retórica" (101)

Por ello no es extraño que la obra del humorista nos parezca, en ocasiones, estar levantada sobre algo que carece a primera vista de trascendencia, sobre una futilidad, sobre algo vano que no obstante oculta en su interior un contenido substancial, una mirada reflexiva, (como esos bombones que ocultan tras la capa de chocolate el delicioso licor).

El humorismo no es una actividad de locos o iluminados, no es un rebrote de impulsos destructores; aunque en su fuerza de viento huracanado se lleve consigo las hojas y ramas secas del árbol del Bien y del Mal. En el humorismo hay una gran fuerza de voluntad, un ímpetu creador que le impulsa por esos derroteros y no otros, una gran confianza en sí mismo y en su trabajo, pues sabe que en el peor de los casos, si no consigue alcanzar el éxito, su mérito estará en el esfuerzo realizado y su recompensa en ese empeño demostrado. El humorista sabe de la futilidad de conceptos como éxito o fracaso, sabe de los cambios bruscos que trae la vida y es consciente de que la fortuna viene cabalgando en una gran esfera redonda que no para de moverse, de girar y de mudar las cosas. Por ello, el humorista que lo es de verdad, no ha de temer el fracaso ni perseguir con locura el éxito; pues ello sería su perdición y su descalificación como humorista.

"[...] la falta de método del humorismo es una teoría peligrosa, como todo anarquismo, por que lleva a la exaltación, a la extravagancia y al caos. Para emplear este método de no tener método hay que confiar en sí mismo y no temer el fracaso" (102)

Dentro de ese caos anárquico ha de existir un orden, una coherencia que de sentido a esa descomposición, no vale el caos por el caos, pues se llegaría al absurdo sin sentido y sin razón de ser.

Todo verdadero artista ha de lograr dar forma a un estilo propio, que le identifique y que sea fiel reflejo de la personalidad de su autor. El humorista, con más motivo, no es una excepción, pues todo humorista que se limite a repetir esquemas ya descubiertos, sendas ya trazadas, va perdiendo el sentido de su obra y se va introduciendo en el campo de la retórica y de las formas fijas; si bien, todo arte es una mezcla armoniosa de técnica y naturaleza. Toda obra posee una parte retórica, con sus

recursos pertinentes, y otra parte de impulso espontáneo, de creatividad personal e interior. Estos dos elementos se ven obligados a convivir, pues su desarrollo independiente y exagerado es pernicioso, por ello han de mezclarse, y la proporción que se dé entre ellos dará ese rasgo personal de cada artista, que no deja de ser una proyección de su pensamiento, sus emociones y sus sentimientos; debiendo la escritura reflejar ese *ritmo interior*, como lo refleja el andar de una persona:

"[...] el mundo de la retórica y del humorismo no se diferencian más que en la luz" (103)

La luz de la retórica ha de ser tenue, como conviene a todo lo artificioso, a lo que debe aparentar; por ello es una luz sobria, llena de gravedad, que intenta recubrirse de solemnidad y de nobleza, pues persigue la ornamentación. La luz del humorismo es una luz con continuos cambios de color y de intensidad; es juguetona y se adentra por todas las grietas y fisuras, desde la modesta pared de adobe al respetable muro, descubriendo la más pequeña mella o desconchón. Es una luz que no soporta el engaño ni el maquillaje. Luz pura e intensa, para la cual no hay nada mejor que lo natural y la verdad.

NOTAS

- 1.- PIRANDELLO, Luigi: "El Humorismo", en Obras Escogidas: Madrid, Aguilar, 1959 (5ª ed.), pág. 917.
- 2.- BAROJA, Pío: La caverna del humorismo y Momentum Catastrophicum, Madrid, Ed. Caro-Raggio, 1986, pág. 28.
- 3.- Real Academia Española: Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (vigésima ed.), 2 vol., pág. 751.
- 4.- Real Academia Española: Ibid., pág. 751.
- 5.- CASARES, Julio: El humorismo y otros ensayos, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, pág. 22.
- 6.- "Eclesiastés 2.2", en Sagrada Biblia, Barcelona, Ed. Regina, 1978, (4ª ed.), pág. 953.
- 7.- "Eclesiastés 7.6", Ibid., pág. 958.
- 8.- BAUDELAIRE, Charles: Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor, 1989, pág. 23.
- 9.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 18.
- 10.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 18.
- 11.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 18.
- 12.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 21.
- 13.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 27.
- 14.- BAUDELAIRE, Charles: Ibid., pág. 28.
- 15.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 157.
- 16.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 29.
- 17.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 29.
- 18.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 28.
- 19.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 28.
- 20.- BERGSON, Henri: La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (2ª ed.), pág. 158.
- 21.- BERGSON, Henri: idem, pág. 25.
- 22.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 50.
- 23.- BERGSON, Henri: op. cit., pág. 40.
- 24.- BERGSON, Henri: op. cit., págs. 15-16.
- 25.- FREUD, Sigmund: El chiste y su relación con lo inconsciente, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pág. 210.
- 26.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 50.
- 27.- BERGSON, Henri: op. cit., pág. 17.
- 28.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 30.
- 29.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 33.
- 30.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 88.
- 31.- FREUD, Sigmund: op. cit., pág. 209.
- 32.- BAJTIN, Mijail: La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1971, pág. 40.
- 33.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 938.
- 34.- BAUDELAIRE, Charles: op. cit., pág. 29.
- 35.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 941.
- 36.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 30.
- 37.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 935.
- 38.- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao: Antología del humorismo en la literatura universal, Barcelona, Ed. Labor, 1961, pág. 938.
- 39.- PIRANDELLO, op. cit., pág. 942.
- 40.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 986.
- 41.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 72.
- 42.- BERGSON, Henri: op. cit., pág. 107.
- 43.- BERGSON, Henri: op. cit., pág. 107.
- 44.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1082.

- 45.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 72.
- 46.- FREUD, Sigmund, op. cit., pág. 63.
- 47.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 925.
- 48.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 992.
- 49.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 962.
- 50.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 969.
- 51.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1022.
- 52.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1060.
- 53.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1029.
- 54.- CERVANTES, Miguel de: "Prólogo" a Los trabajos de Persiles y Sigismunda, Madrid, Clásicos Castalia, 1984, pág. 49.
- 55.- R.A.E.: Diccionario de la Lengua Española, Madrid, Espasa-Calpe, 1984 (20ª edic.), 2 vol., pág. 276.
- 56.- R.A.E.: Ibid., pág. 1222.
- 57.- CASARES, Julio: op. cit., págs. 45-46.
- 58.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 993.
- 59.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1033
- 60.- BAROJA, Pío, op. cit., pág. 190.
- 61.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 74.
- 62.- D'ANCONA: "Cecco Anglioleri da Siena", en Studi di Critica e Storia Letteraria, Bolonia, Zanichelli, 1880
- 63.- RITCHER: Obras Escogidas, en Luigi Pirandello; op. cit., pág. 1051.
- 64.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1051.
- 65.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1052.
- 66.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1058.
- 67.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 41.
- 68.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 41.
- 69.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 50.
- 70.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 47.
- 71.- CASARES, Julio: op. cit., pág. 24.
- 72.- CASARES, Julio: op. cit., pág. 28.
- 73.- CASARES, Julio: op. cit., pág. 29.
- 74.- CASARES, Julio: op. cit., pág. 30.
- 75.- CASARES, Julio: op. cit., pág. 31.
- 76.- BALDERSPERGER: "Les définitions de l'humour", en Études d'histoire littéraire, París, Hachette, 1907.
- 77.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1082.
- 78.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1068.
- 79.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1088.
- 80.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 39.
- 81.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1064.
- 82.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 1082.
- 83.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 41.
- 84.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 921.
- 85.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 930.
- 86.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 930.
- 87.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 945.
- 88.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 947.
- 89.- JARDIEL PONCELA, Enrique: Amor se escribe con h, Madrid, Ed. AHR, 1970, pág. 1213; en Obras Completas.
- 90.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., págs. 949-95.
- 91.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 171.
- 92.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 172.
- 93.- BAROJA, Pío: op. cit., págs. 172-173.
- 94.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 174.

- 95.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 87.
- 96.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 958.
- 97.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., pág. 958.
- 98.- PIRANDELLO, Luigi: op. cit., págs. 958-959.
- 99.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 121.
- 100.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 66.
- 101.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 68.
- 102.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 70.
- 103.- BAROJA, Pío: op. cit., pág. 132.

II. 2ª PARTE: MIGUEL CANÉ: UN HUMORISTA OCASIONAL.

Capítulo 1: La generación del 80 en Argentina.

1.1. La generación del 80.

Tras la consecución de la independencia, Argentina se encontraba inmersa en un ambiente cultural de indudable pobreza. La necesidad del país de resolver su problemática (conflictos políticos y territoriales, vetusta organización económica, etc) no dejaba tiempo para cultivar los refinamientos sociales. La literatura será fiel reflejo de esta problemática, recogiendo en sus páginas las distintas polémicas e inmediatas preocupaciones de la sociedad argentina. Una literatura en que la imaginación es subyugada por la razón y donde aparece como telón de fondo las continuas disputas entre Buenos Aires y el interior. Las artes se veían ahogadas por la viveza del enfrentamiento entre federales y unitarios, entre provincianos y porteños, que se extendía por todos los ámbitos de la vida social, desde las tertulias del club a la prensa diaria, que tomaba partido por uno u otro bando, dando cabida en sus páginas al periodismo de combate.

Será la política (dejando al margen otra causa: la religión) la responsable de uno de los mayores males de la historia de los pueblos: el exilio. Este mal también se cionó sobre las cabezas más preparadas de la intelectualidad argentina, durante la dictadura de Rosas. Como *provincia nómada y flotante* definió Alberdi a la proscripción unitaria; esos mismos hombres, a la caída de Rosas contribuirán a la organización del país.

Dentro de este ambiente cultural:

"[...] los ensayos novelescos inmaturos de Mitre, Gutiérrez y Miguel Cané, el proscrito, las novelas de López, las narraciones de Juana Manuela Gorriti y todo lo que en el género publicaron las prensas porteñas durante dos décadas desde la organización nacional, son apenas recuerdos bibliográficos [...] Representativo es el caso de Carlos Monsalve, escritor hoy olvidado, promesa de su generación" (1)

Esta aristocracia intelectual será la precursora de lo que después se ha dado en llamar la *generación del 80*. Herederos directos de la acción de sus padres, este grupo de escritores será el que marque el ritmo literario en la década que va desde 1880 (con la federalización de Buenos Aires) a 1890 (y la revolución de ese año); si bien, su vida literaria se prolongará hasta las primeras décadas del siglo XX. Pero su labor no se limitó sólo a las letras. Vástagos directos de las mejores familias criollas, que salvo excepciones (como la de Lucio V. López) serán los descendientes de esa aristocracia dirigente que había sufrido el destierro, se sienten con el derecho y la obligación de continuar la tarea que iniciaron sus padres.

Se consigue, tras arduos enfrentamientos, la unificación definitiva del país; se pone todo el empeño por resolver los

problemas de infraestructura (como es la búsqueda de mano de obra, el desarrollo de los transportes, etc); se acaba con el problema del indio y la inseguridad que acarreaba (tan estrechamente ligado a la ampliación de las fronteras); se produce una diversificación de los sectores productivos y un avance industrial o técnico, donde el ferrocarril será el máximo símbolo del progreso. Todo este proceso obligará a seccionar las viejas cabezas inmovilistas del pasado (que tenían en el saladero y en una estructura feudal su base principal) y propiciará paulatinamente una mayor relación con Europa.

Este grupo de hombres serán reconocidos por una fecha histórica, políticamente hablando. En 1880 se produce la unificación definitiva de la provincia del Río de la Plata, con la federalización de Buenos Aires. Hecho trascendental si tenemos en cuenta que se trata de una generación esencialmente porteña, si no de nacimiento, sí por ser éste el lugar elegido para llevar a cabo su tarea intelectual, literaria o política. Buenos Aires se había convertido en la locomotora, a veces involuntaria, de un país del que en ocasiones se desenganchaba, intentando llegar más deprisa a su destino: el progreso y la equiparación con Europa.

De esta manera, como en tantas otras ocasiones, se dan la mano literatura y política y así se hablará de *los hombres del 80*, de *la generación del 80*, o de *la literatura del 80*.

Liberales en política y positivistas de pensamiento, los hombres de esta generación realizaron un ingente esfuerzo para modernizar el país. Se multiplicaban a la hora de desempeñar funciones, como si la urgencia y la importancia de la misión no permitiese la intromisión de otros sectores sociales. Se trata de un grupo reducido, una élite dirigente que abarcaba todos los ámbitos del poder y de la cultura; en donde todos hacían de todo un poco, dispersándose en múltiples actividades en busca del desarrollo económico, político y cultural. Fluctuando entre el gobierno y la oposición, sus conflictos eran más entre personas y entre formas de entender las respectivas tareas que debían desempeñar sus gobiernos, que entre ideologías políticas. Dejando al margen sus diferencias personales, era más lo que les unía que lo que les separaba y, por ello, terminaron por acatar el lema de Roca: paz y administración.

Fueron ellos, en último término, los responsables y promotores de la acelerada transformación que sufre el país y muy destacadamente Buenos Aires; si bien se mostraron críticos con los excesos y errores de ese brusco desarrollo.

1.2. Contradicciones de una generación.

Los hombres de esta generación evidencian un espíritu contradictorio y fluctuante. Herederos de una tradición liberal y republicana, nunca les abandonó un sentimiento aristocrático de clase; puesto de manifiesto en sus gustos y en su educación. Aunque partidarios de las democracias europeas, a veces su actitud contradice ese pensamiento, al oponerse (como Cané) al sufragio universal y a la dictadura de las mayorías. Practicantes

del elitismo ilustrado, esa minoría selecta cree imprescindible que por sus manos pase todo el desarrollo social y cultural de sus conciudadanos, como guardianes que se consideran de la pureza del espíritu nacional.

No pretendieron dar la espalda a la realidad del país, marcando su propio ritmo de evolución, sino que pensaron que esa modernización que llevarían a cabo sería bien asumida por todos. Quisieron desterrar la oposición civilización-barbarie adoptando unos modelos ideales procedentes de Europa. Como la mayoría de los hombres ilustrados de la época, creyeron que en la asimilación directa de la cultura europea -especialmente francesa- estaba la solución para hacer de la Argentina un país moderno y poderoso. Creyeron, de buena fe, que se podía alcanzar el progreso cultural y material tomando como base el ejemplo de culturas extranjeras que en ese momento representaban la avanzadilla de la civilización.

Fascinados por el progreso material y la ética utilitaria y positivista, aspiran al desarrollo de la técnica y a impartir su conocimiento a la sociedad, potenciando la inmigración como una forma de atraerse a Europa y para acabar con el bárbaro *gauchismo*. Esa inmigración que es vista como:

"[...] la solución de todos los problemas, occidente instalado en cada rincón del salvajismo americano." (2)

Pero mostrarán su actitud dubitativa con respecto a ese mismo progreso cuando aparezcan los primeros síntomas negativos; sin asumir los excesos del cambio refugiarán el espíritu en la artes y en la tradición, recurriendo al *gauchismo* cuando de simbolizar el carácter nacional se trate.

La inmigración, impulsada desde la presidencia por Sarmiento, Avellaneda y Roca, transformará la estructura social del país. El propósito original consistía en instalar a estas gentes en el campo, haciéndolo productivo y desarrollando el sector agrícola. Pero la realidad era muy otra: una estructura agraria casi inexistente y el hecho de no disponer de la suficiente tierra para entregar (que absorbiese esa masa ingente y, a la vez, rentabilizase su trabajo), provocó un colapso de este proyecto; concentrándose los inmigrantes en Buenos Aires y acarreando nuevos problemas de salubridad, revueltas proletarias o enfrentamientos xenófobos por la mano de obra barata.

"La euforia oficial por la llegada del inmigrante duró casi hasta 1910 pero ya a partir de 1884 se advierten síntomas de malestar" (3)

Esta crisis social (crisis moral y económica que estalla en la revolución de 1890) fue el asunto central de la novela argentina en el último decenio del siglo. Así se refleja en Quilito (1891) de Carlos María Ocantos, o en La Bolsa (1891), de Julián Martel (seudónimo de José María Miró).

Si bien es cierto que, bajo las presidencias de Roca y de

Juárez Celman, consiguieron sancionar las leyes que promovían una educación laica, común, obligatoria y gratuita (1884) y el registro y matrimonio civiles; no es menos cierto que esa misma generación vio triunfar en el Congreso la ley de *Expulsión de Extranjeros* (propuesta por Cané en 1899), que pretendía mantener aislado al país de todos esos elementos indeseables, por su escasez económica o cultural; tema que subyace en la novela de Cambaceres En la sangre, de 1887.

Fieles servidores de la función pública, pues habían sido llamados para la acción (diplomáticos, políticos, docentes, periodistas,...), se debaten entre la política y la literatura; sin decantarse por ninguna de las dos. Tienen conciencia de la importancia de la misión que les ha sido encomendada y, sin embargo, no pueden dejar de sentir un vago escepticismo ante los resultados de la misma; para, a continuación, compararse negativamente con respecto a la generación de sus padres y la labor realizada por ésta. Tal vez ese sentimiento de fracaso se origine en la dispersión de sus esfuerzos entre distintas actividades públicas, adoptando también un papel de meros diletantes en las artes.

Todas estas contradicciones, más evidentes, sinceras y dramáticas en unos autores, más llevaderas o superficiales en otros, han sido resumidas acertadamente por Florencio Escardó, en lo que ha venido en denominar la "auténtica inautenticidad" (4).

1.3. La literatura y la generación del 80.

Literariamente, la labor que realizó este movimiento argentino fue dispersa y poco orgánica. Cultivaron el artículo periodístico, la crónica de viajes, la charla literaria, el recuerdo del pasado, la página suelta y chispeante,... Juventud intelectualmente inquieta, al tanto de lo que se producía en el extranjero y de las últimas novedades literarias. Esta puesta al día producía su afiliación a las tendencias artísticas en boga. Esta actividad intelectual se refleja en todos los ámbitos de la cultura, incluidos los diarios, propagadores de los adelantos científicos y culturales entre las clases sociales más dispares y desfavorecidas.

Constituyeron la avanzadilla artística de su época, dejando como anticuadas las lecturas románticas que todavía tenían éxito, y cultivando y descubriendo los nuevos valores europeos (el realismo francés de Victor Hugo, Flaubert..., si bien condenaron el naturalismo de Zola); creando en torno suyo un clima de opinión artística, a través de los artículos de prensa o en las charlas de club, capaz, llegado el caso, de salvar del fracaso a Rossi (y sus interpretaciones de Shakespeare) o de movilizar a la gente en favor de un espectáculo. Así lo expresa Cané en "La primera de "Don Juan" en Buenos Aires", artículo recogido en Prosa ligera:

"Se trataba, como era natural, de hacer conocer la obra de Mozart, en un artículo magistral, que arrebatara los sufragios del público

y que llenara, desde la primera noche, la vasta sala del Colón"
(5)

Además de escépticos, los hombres del 80 eran irónicos, humoristas, si no siempre en sus escritos públicos, por lo menos en su conversación, en tertulias domésticas y en los elegantes Club del Progreso, Jockey Club y Círculo de Armas. A la calidad de su cuna, unen la de su educación y su talento, y esa confluencia de intereses, afectos e ideales tiene su forma natural de expresión en la tertulia amistosa del club, o en los diálogos amables de recepciones y fiestas. La educación y el ambiente hará de ellos unos conversadores ingeniosos y chispeantes, en ocasiones profundos pero siempre entretenidos. Sus textos literarios dejarán entrever la figura de prestigioso orador que se oculta tras sus páginas; un autor acostumbrado a un público oyente, pendiente de su relato.

El lector-oyente de estos relatos, preferentemente debe ser una persona que se mueva en el mismo ámbito que el autor, para conocer las claves y a los personajes que intervienen en las historias.

"El lector, cualquiera sea la época en que tome contacto con estas obras, debe saber quién era quién y dónde estaba cada cosa. Si no lo hace, pierde el sentido de lo que lee." (6)

Este arte de la exposición se manifiesta también en los géneros fragmentarios que prefieren: la epístola, el artículo suelto, la anécdota, el cuento, el cuadro costumbrista, el ensayo, el diario íntimo. El tono dominante es el autobiográfico, con preferencia por las evocaciones de la niñez y la adolescencia (Lucio Victorio Mansilla, Memorias; Lucio Vicente López, La gran aldea; Miguel Cané, Juvenilia; Eduardo Wilde, Aguas abajo).

Siguiendo el espíritu de esta literatura testimonial, de puro placer memorístico y recreador del pasado, a manera de conversación informativa, no nos sorprende que otro de los géneros extensamente cultivado sea el de los libros de viaje, crónicas de los lugares que visitaron y las impresiones producidas, y que siguen esa línea ya marcada en la literatura nacional por Sarmiento (Viajes por Europa, Africa y América); Mansilla, Una excursión a los indios ranqueles, De Adén a Suez; Cané, En viaje; Lucio V. López, Recuerdos de viaje; Paul Groussac, Del Plata al Niágara; García Merou, Impresiones; Eduardo Wilde, Viajes y observaciones, Por mares y por tierras; Santiago Estrada, Viajes.

Dentro de este mundo compartido, cualquier asunto tratado o cualquier forma literaria adoptada testifican fielmente el estilo de vida propio del estrato social más elevado, con un entramado de relaciones que transita a través de clubes, calles y teatros frecuentados.

Se les ha acusado de tener una prosa repentista, que tiende a la improvisación y a emitir juicios rápidos; sin ser del todo

cierto (ya que en ocasiones es esa sensación de frescura y espontaneidad lo que buscan), ello pudiera deberse a la muy extendida práctica del periodismo. En un estilo que persigue la amenidad y la gracia no es raro encontrarnos con momentos en que sale perdiendo la forma, como en otros sucede precisamente lo contrario; son los riesgos del arte y del artista.

En su prosa se entremezclaban giros y voces francesas e inglesas, como reflejo del cosmopolitismo que les caracterizaba; pero cuando se emitían con exceso, ellos mismos fueron los primeros en criticarlo. En cuanto a su postura con respecto al idioma, bien fueran galicistas o hispanófilos o nativistas, todos aceptaron la designación en 1884 del castellano como el *idioma nacional*. Si surgió alguna polémica (como entre Obligado y Argerich, en 1889), no fue tanto sobre la lengua y el uso de los argentinismos, como sobre la autoridad académica. El enriquecimiento lógico y deseable del idioma, para mantenerlo vivo y flexible no suponía el cuestionamiento de la unidad de la lengua (con sus normas). Y el propio Cané se mostraría satisfecho por el camino integrador que habían iniciado la Academia Española y sus homónimas americanas.

"El desplante nacionalista en algunos escritores del 80 se debió, no a un impulso de independencia con respecto a España, tampoco al afán de justificar los usos locales, sino más bien a la necesidad de argentinizar el habla para resistir la parla de millares de extranjeros que estaban babelizando a Buenos Aires"
(7)

Los nombres más representativos de esta generación, sin ninguna pretensión por nuestra parte en imponer este listado y aceptando cualquier lamentable olvido, serían los siguientes: Lucio Victorio Mansilla (1831-1913), Eugenio Cambaceres (1843-1889), Eduardo Wilde (1844-1913), Lucio Vicente López (1848-1894), Paul Groussac (1848-1929) y Miguel Cané (1851-1905), Eduardo L. Holmberg (1852-1937) y Francisco Sicardí (1856-1927).

1.4. El humorismo en la literatura argentina del 80.

Cuando uno se enfrenta al estudio del humorismo se encuentra con el problema de tener que determinar qué autor es o no humorístico y, más en detalle, qué texto lo es o no lo es. Este problema se incrementa cuando se pretende estudiar dicho tema en un espacio determinado (Argentina en este caso) y un tiempo concreto (el periodo de entresiglos).

Cuando uno se acerca por primera vez al humorismo argentino, lo hace de forma tangencial, apoyándose en el juicio de otros autores que atendieron este asunto con anterioridad. En esos textos y de forma reiterada uno ve aparecer constantemente el nombre de unos pocos autores, casi siempre los mismos y a veces citados sin mucha convicción.

Los argumentos que en ocasiones han empleado los distintos estudiosos que han tratado el tema para la calificación de tal o cual autor o texto como humorista o humorístico se quedan en algo

vago y etéreo, recurriendo como último apoyo más seguro a lo que dicta el instinto y la intuición; método inseguro pero que en ocasiones dirige por buen camino. En ocasiones esos argumentos ni siquiera existen, siendo la mera calificación de humorista el único apoyo sólido de no pocas opiniones. Bien es cierto que cada vez se producen menos esos juicios intuitivos, aunque el problema se suscita cuando se trata de delimitar dónde comienza el humor y dónde acaba lo cómico o lo satírico. Es ahí donde todavía se producen más confusiones y más errores a la hora de valorar ajustadamente las cualidades de cada autor.

También se ha señalado que frente a ese humorismo que expresa una visión totalizadora de la existencia, curtido por la experiencia interiorizada y recreada intelectualmente, provocando una emoción alegre; existe un humorismo de rango inferior que se sustenta en lo personal y anecdótico, en la situación cómica o el dicho ingenioso, un humorismo que recorre la sátira, la ironía o el chiste y donde el aguijón cínico siempre está preparado para actuar, de manera correctora. No pocas veces se ha visto el humor argentino como un producto de esta segunda categoría, una nota festiva pero pasajera; expresión del ingenio popular más que de la creación intelectual. Este también merece defenderse como lo hace Marcos Victoria, para quien ese pequeño humorismo consiste en una:

"[...] experiencia ligera y juguetona, mechada de comprensión y simpatía y, en tal forma dispuesta, que el humorista juega con su propio ser y lo contrapone al de los demás." (8)

Ante este panorama uno se pregunta si el humorismo argentino es una presencia real o una ausencia. Intentaremos echar algo de luz sobre este asunto, esperando no oscurecerlo aun más.

"Nuestra literatura no ha sido nunca demasiado fecunda en manifestaciones humorísticas" (9)

En el mismo sentido parece incidir Florencio Escardó al afirmar:

"Nuestro país es pobre en humoristas; el humorismo apenas aparece cumplido en esa forma elemental de la sátira un tanto involuntaria que se llama costumbrismo; es que el ambiente es escaso en resonancias para las intenciones de reforma; en el fondo creemos que pensar exige un uniforme y que al que medita le crecen anteojos como las valvas a un molusco." (10)

No seré yo quien dé o quite razones, pero sí he de recordar algunos puntos que tratábamos en el estudio precedente sobre el humorismo.

No ha de extrañarnos, como punto de partida, que se afirme la pobreza y aridez del suelo argentino, que impide que crezca y se extienda en él esta rarísima planta. Tampoco ha de sorprendernos el que se diga que lo propio del clima argentino es la sátira o la ironía, plantas más comunes y resistentes,

capaces de desarrollarse incluso en las peores condiciones ambientales.

Estos argumentos, utilizados como excusa, nos suenan ya en los oídos, utilizados tópicamente en otros países y con otras literaturas. Pero sabemos que la planta verdadera del humorismo no suele proliferar con profusión, y no por ello, cuando aparece, deja de ser mas auténtica y particular.

Ya vimos, como el humorismo es una manifestación de excepción, pues las complejidades psicológicas que requiere para que surja no siempre se producen en el artista. Por ello, no es de extrañar que cuando se habla de países que poseen sobreabundancia de humoristas, se estén utilizando unos criterios muy amplios para esa calificación, juzgando a la ligera ese concepto y metiendo en el mismo saco al autor irónico, o al burlesco, o al satírico, o al simplemente cómico,...; dicho sea con todo el respeto que estos autores merecen.

Habría que preguntarse si esa escasez de obras humorísticas será una demostración de la incapacidad del argentino para expresar esa manifestación del espíritu. Si miramos y nos acercamos tanto a los hombres del campo como a los de ciudad se pueden encontrar continuas muestras de esa gracia popular, de esa chispa que suele caracterizar a las gentes anónimas; para quienes esos rasgos de ingenio y de gracia son la sal de cada día, indispensable para hacer el camino más llevadero: ahí se encontraría el ingenio que José Hernández ve en el Viejo Vizcacha; o Don Segundo Sombra, de Güiraldes. Esas comparaciones chistosas o la burla del otro se pueden documentar en todos los pueblos y desde que Dios nos expulsara del paraíso o nos cayéramos del árbol, según Darwin. Si bien esta risa va en detrimento del orgullo y la dignidad del objeto que es causa de la risa, no es menos cierto que nos vamos acercando a los terrenos del humor, y de aquí en adelante sólo tendremos que limar una serie de asperezas y de brusquedades que nos hacen ser, por naturaleza, más severos con lo propio que con lo ajeno. Estas muestras populares:

"[...] testimonian plenamente la capacidad del hombre argentino para una concepción humorística de la vida y del arte." (11)

También Marcos Victoria, por su parte, nos asegura la existencia de ciertas cualidades en el criollo que lo aproximan al humorismo:

"Hay en el paisano nuestro una estable actitud irónica, la ironía del escéptico, del solitario, que amurallado en su reserva, en su natural aislamiento, tiende a desvalorizar -primera actitud- lo que se le acerca, a verlo desde un ángulo cómico, a "no tomarlo en serio"." (12)

Si no hay tal incapacidad del hombre argentino para tener una concepción humorística, a qué se debe la ausencia de expresiones en tal sentido.

Una de las posibles causas estaría en la dignidad y seriedad que artificiosamente se atribuye como rasgo fundamental a las letras. Los espíritus superficiales no se darían cuenta que lo humorístico es algo muy serio, pero que para ser más fácilmente ingerido, como los amargos pero beneficiosos jarabes, se sirve del dulzor de la sonrisa. Mientras que es corriente y hasta obligado para cualquier escritor que se precie el imitar y aceptar las influencias y modelos de la literatura seria en boga, no suele ocurrir lo mismo con esa otra literatura considerada de segundo orden, como es la literatura humorística; que si bien es por todos aceptada y reconocida como buena para tener en la cabecera de la cama, no despunta con tanta facilidad a la hora de ser incluida en la historia de la literatura o en las cátedras universitarias o en la simple charla entre lectores de la última novedad editorial.

Ese defecto que impone la seriedad a la literatura es algo muy corriente tanto a uno como a otro lado del Atlántico, si bien Méndez Calzada hace hincapié en la seriedad de la literatura hispanoamericana, donde se niega al autor todo derecho a la risa y aún a la sonrisa; cuando no es el propio escritor el que acepta esa minusvalía.

"Cuando el hombre piensa descubre su seriedad, pero cuando supera su seriedad descubre su humorismo; [...] Se puede ser serio en serie, el humorismo, en cambio, es siempre individual, como toda superación." (13)

El humorismo es una actitud reflexiva y consciente, en ella no entra el mero juego de formas o de palabras, que se queda enganchado de la risa y que no persigue otro objetivo. En el humorismo el artista expresa dramáticamente la oposición o contraste que siente ante un hecho concreto; si bien esa dramatización no es trágica, ni se precipita en un torrente de lágrimas. El humorista siente ese contraste pero lo expresa de forma agradable y provocando la sonrisa; una sonrisa que puede tener un ligero tinte de ternura, pues se muestra tolerante y comprensiva. A veces esa sonrisa también puede ser escéptica y un poco pesimista, al darse cuenta de las limitaciones humanas; aunque inmediatamente esas fuerzas negativas son contrarrestadas por una fuerza optimista que impulsa al humorista hacia adelante y a no dejarse vencer por los infortunios, pues hay en él una eterna esperanza en el futuro.

Otra posible causa estaría en la función social y de prestigio que los escritores no profesionales buscan en la literatura, con lo cual, en épocas donde lo literario no constituye una profesión por sí misma, es difícil esperar que aparezcan muestras humorísticas, más aún cuando lo prestigioso es lo serio y solemne. A lo sumo podría encontrarse la gracia y el ingenio, como forma de buscar la sonrisa de los lectores; unos lectores que eran conocidos por el autor y de los cuales buscaba la aprobación. Si bien, habría que aclarar que el humorismo no es una profesión, es una condición del espíritu, es una necesidad; aunque parece evidente que cuando no se escribe no puede haber literatura humorística.

Otra de las posibles razones que da Méndez Calzada es la escasez de publicaciones periódicas que cultiven el humorismo y que faciliten la manifestación de expresiones artísticas en tal sentido:

"[...] en todas partes, la mejor producción humorística debe mucho, cuando no lo debe todo, a las buenas publicaciones humorísticas o a las publicaciones no humorísticas que acogen sistemáticamente en sus páginas esas manifestaciones literarias."
(14)

Si bien tal afirmación puede tener parte de razón, también es cierto que no la posee totalmente. Parece lógico pensar que allí donde existan medios que se hagan eco de esta particular forma de expresión, se podría generar un movimiento propagador de esas tendencias. Aunque la aparición de revistas y periódicos especializados podría animar a los autores anónimos o autocontrolados a expresarse de esa peculiar manera, también parece lógico deducir que el humorismo tampoco requiere de esas sutilezas para alcanzar la luz; y si no, ahí están los casos de Cervantes o de Rabelais, o de tantos otros autores, que lo único que hicieron fue escribir como el espíritu les obligaba, pues ya dijimos que el humorismo es una necesidad. Una necesidad que cada uno expresa como Dios le dio a entender; pues no se puede decir de un país que sólo tenga los humoristas que han quedado inmortalizados en los textos.

Por otra parte, cabría preguntarse si esas revistas humorísticas son la causa de un posterior núcleo de escritores de humor o, viceversa, son los autores humorísticos los que sienten la necesidad de crear esas revistas donde publicar sus textos, muriendo esas publicaciones en cuanto falle el impulso de estos autores. Sirva de ejemplo La Codorniz, famosa revista cómica española de postguerra que hizo las delicias de una generación.

Si bien el humorismo se puede practicar y perfeccionar la parte técnica, la lucha con el estilo, difícilmente se desarrollará en un espíritu que no esté preparado para percibir sus delicias. Se podría decir que el humorista no se hace sino que se nace y a posteriori se desarrolla o no; según las vicisitudes individuales.

Otra de las razones que da Méndez Calzada como motivo de esa escasez de obras artísticas se debe a otro tópico largamente acuñado. Según este autor, haciéndose eco de los rumores, el humor es algo propio de lo anglosajones y a lo que los pueblos latinos están poco menos que imposibilitados.

"Lo que específicamente se entiende por "humour", no sólo es un producto anglosajón, sino, específicamente también, un producto inglés" (15)

Esta teoría sólo se puede sostener si la idea que se tiene en la cabeza de lo que es el humor coincide con esas expresiones que de este fenómeno se producen en las islas británicas. Pero esta forma de entender el humor sería fraudulenta e injusta para

el resto de escritores que no practicasen el humor inglés. Lo que Méndez Calzada identifica como lo propio del humor es el rasgo distintivo de humor inglés, ese rasgo que cada país tiene y que lo diferencia de los demás; por eso, en líneas generales, un humorista inglés se parecerá más a otro inglés que a un francés y viceversa. Quitando ese sabor peculiar y propio, por debajo de esos humorismos nacionales subyacen rasgos característicos que no diferencian tanto a un humorista inglés de uno español, francés o argentino.

A este respecto, se ha visto en Cané un representante adelantado del ingenio y del "esprit" francés, siempre listo a la nota ligera, rápida e ingeniosa; o en Eduardo L. Holmberg un continuador del espíritu de Hoffmann en esos relatos fantásticos a los que se une la nota humorística. En el mismo Wilde, Méndez Calzada ha descubierto su humorismo inglés (en la línea de Dickens), apoyándose para tal aseveración en los estudios de Anibal Ponce y en una página de Los modernos de Ricardo Rojas. Por su parte, Angel Estrada creyó dar con la causa de ese humorismo anglosajón pretendiendo que pudo ser pariente de Oscar Wilde. Me imagino como don Eduardo habría tomado a chacota esta suposición.

A esta teoría habría que aclarar que las creaciones de un autor, por muy personales que sean, siempre sufren influencias múltiples que le caracterizan e incluso llegan a determinar su personalidad literaria. Por ello, determinar el origen inglés de un humorista, por el hecho de sentirse influenciado por un autor inglés, es simplificar mucho las cosas, ya que ese mismo autor oculta en sus libros las distintas influencias que ha ido acumulando, dándoles su forma especial. Qué habría sido de Dickens, entre otros autores ingleses, sin la trascendental y confesada influencia de Cervantes; muy probablemente un gran escritor, pero también es seguro que no nos habría dado, al menos tal como se conocen hoy, obras como los Papeles póstumos del Club Pickwick (1836), que le dio a conocer entre sus conciudadanos, u Oliver Twist (1838):

"Con o sin glóbulos ingleses, con o sin malicia criolla, Wilde dotado de una sensibilidad finísima y siempre al acecho y siendo médico y escritor, no tuvo psicológicamente otra posibilidad que el humorismo." (16).

Para Florencio Escardó, al médico y al humorista les mueve una actitud idéntica, son comportamientos motivados por una situación de disconformidad. El humorista utilizaría, según este crítico, la ironía (que ya hemos visto que puede ser o no humorística, pues no es un rasgo definidor), mientras que el médico emplearía la terapéutica; ambos perseguirían el consuelo.

Según esta teoría parecería, a simple vista, que todo médico estaría predispuesto al humorismo como su salida natural, y la realidad nos muestra que tal afirmación no es correcta. Según esta teoría la aparición de la ternura y el disconformismo serían los dos elementos determinantes para que apareciese el humorista. No anda desencaminado Florencio Escardó, pues el

descontento sin la ternura y la comprensión, fácilmente acabaría en la mera ironía o en la sangrienta sátira moralista. Si bien, desde nuestro punto de vista, lo trascendente es que el escritor llegue a concebir ese *sentimiento de lo contrario*, del que habla Pirandello.

En nuestro estudio pretendemos realizar un análisis pormenorizado de uno de los autores significativos de la generación del 80. Generación donde destacan los escritores ingeniosos, con chispa y hasta con verdadero humorismo como E. Wilde (del que destacan algunos relatos como "Tini" o "La Lluvia"). En nuestro caso, nos hemos decantado por un autor con un temperamento escéptico, pero sinceramente humorístico como Miguel Cané. Autor que por las múltiples facetas que desempeñó en la vida tal vez no dio a las letras lo mejor que tenía, por falta de dedicación plena. De todo ello habría que lamentarse viendo una creación como Juvenilia.

En la figura de Eugenio Cambaceres (1843-1889), coetáneo de Wilde, se puede señalar a otro clásico del humorismo argentino, si bien más que un humorista se trata de un autor satírico, descontento con lo que ve en la sociedad y a la cual pretende corregir con sus dardos. Su faceta de escritor satírico, de censor implacable de una época, de sus costumbres y sus gentes, de observador y cronista agudo, se manifiesta admirablemente en Silbidos de un vago.

Otro prototipo del 80, tocado por los dioses, según Cané:

"Eugenio Cambaceres, con el atractivo de su talento, de su gusto artístico, de su exquisita cultura, de su fortuna, de su aspecto físico, pues todo lo tenía ese hombre que parecía haber nacido bajo la protección de un hada bienhechora" (17)

En el fondo de Cambaceres hay un moralista que persigue una sociedad más justa, más racionalmente equilibrada, y corregir las lacras sociales mostrando éstas a sus contemporáneos; aunque muchos de ellos no vieron en él más que a un escritor pornográfico e inmoral.

Vivamente influido por el naturalismo francés, que proyectó sobre el campo argentino (Sin rumbo) o sobre la ciudad (En la sangre). Su obra muestra toda su crudeza y sarcasmo contra la naturaleza humana (Música sentimental). Escritor frustrado, que no vio reconocida su labor en vida, ello, según Méndez Calzada, se debe a que no encontrara el género literario que realmente le iba y con el que, tal vez, hubiese triunfado; ese género para el que estaba predestinado era el del ensayo humorístico, o la crónica de costumbres "a la manera de Larra" (18).

También se pueden rastrear huellas humorísticas en otros componentes de la generación del ochenta. No hay que olvidar el gusto que tenía a la charla amena y entretenida, rasgos que recogen sus páginas. Algunas de esas muestras se pueden encontrar en La gran aldea (1884), de Vicente López; novela que recoge la vida porteña de los años ochenta y las costumbres bonaerenses.

Otro gran conversador lo encontramos en Lucio V. Mansilla, ególatra empedernido que evidencia su ingenio en Una excursión a los indios Ranqueles y muy especialmente en Entre nos: "causeries" de los jueves (1889-1890).

En no pocos casos el humorista se ha ocultado tras las páginas costumbristas, al ser un género consolidado y que se prestaba con facilidad al humor, cuando no a la gracia ingeniosa o irónica. Entre quienes cultivaron este género habría que destacar a Vicente G. Quesada ("Victor Gálvez", 1830-1913) y sus Memorias de un viejo (1890) en 3 vols.; o a "Fray Mocho" (José Sixto Álvarez, 1858-1903), que escribió una curiosa obra basándose en su experiencia como comisario de pesquisas, Galería de los ladrones de la ciudad (1887), o también las Memorias de un vigilante; fundó en colaboración con Bartolomé Mitre y Vedia y Eugenio Pellicer la popular revista Caras y caretas, 1898-1938.

NOTAS.

- 1.- GIUSTI, Roberto F.: "La prosa de 1852 a 1900", en Historia de la literatura argentina, de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1959, vol. III.
- 2.- JITRIK, Noé: El mundo del Ochenta, Buenos Aires, CEDAL, 1982, pág. 23.
- 3.- JITRIK, Noé: Ibid., pág. 44.
- 4.- ESCARDO, Florencio: Eduardo Wilde, Buenos Aires, Editor Santiago Rueda, 1959, pág. 17.
- 5.- CANÉ, Miguel: "La primera de *Don Juan* en Buenos Aires" (1897), en Juvenilia y Prosa ligera, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916, págs. 222-223.
- 6.- BOUILLY, Victor: "Estudio Preliminar", en Antología. Eduardo Wilde., Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1970, pág. 16.
- 7.- ANDERSON IMBERT, Enrique: "Prólogo" a Juvenilia, de Miguel Cané, Buenos Aires, Ed. Losada, 1981, pág. 11.
- 8.- VICTORIA, Marcos: "El humorismo en la literatura argentina", Revista Cuadernos Americanos, Méjico, nº5 septiembre-octubre, 1943, pág. 209.
- 9.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: "El humorismo en la literatura argentina", Rev. Nosotros, Buenos Aires, 1927, pág. 120.
- 10.- ESCARDO, Florencio: op.cit., pág. 80.
- 11.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: op.cit., pág. 121.
- 12.- VICTORIA, Marcos: op.cit., págs. 212-213.
- 13.- ESCARDO, Florencio: op.cit., págs. 76-77.
- 14.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: op.cit., pág. 123.
- 15.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: op.cit., pág. 125.
- 16.- ESCARDO, Florencio: op.cit., pág. 66.
- 17.- CANÉ, Miguel: "La primera de *Don Juan* en Buenos Aires" (1897), en Juvenilia y Prosa ligera, op.cit., pág. 222.
- 18.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: op.cit., pág. 130.

Capítulo 2: Miguel Cané.

Se le podría tomar como el representante típico de la llamada *generación del 80* argentina (fecha que hace mención a la unificación definitiva de la provincia del Río de la Plata, con la federalización de Buenos Aires). Liberal en el pensamiento, aristócrata en la actitud, cosmopolita empedernido y porteño hasta la médula; buen conversador, de ingenio fácil, y plenamente dedicado al servicio a su país, desde la política o la literatura.

2.1. Datos biográficos.

Nace en 1851 en Montevideo, hijo de la proscripción rosista, como otros tantos contemporáneos suyos (Eduardo Wilde; Lucio Vicente López; Bartolito Mitre;...). Su padre, escritor romántico del que heredó nombre y apellido, regresó a Buenos Aires en 1853. En 1863, ingresa en el recién fundado Colegio Nacional (el antiguo Colegio de San Carlos), acontecimiento que refleja en las páginas de Juvenilia.

Allí entra en contacto con el pensamiento europeo y con el positivismo de la mano de su admirado y temido Amadeo Jacques, descubriendo dos de sus grandes aficiones: la literatura (lecturas románticas que se reflejarán en sus primeros escritos) y el periodismo:

"Por lo demás, forzoso me es declarar que aquella clase de literatura tuvo efectos funestos sobre nosotros. Fundamos diarios manuscritos, cuya impresión nos tomaba noches enteras, en los que yo escribía artículos literarios donde hablaba del festín de las brisas y los céfiros en el palacio de las selvas, y en los que Lamarque, F. Cuñado, D. del Campo y otros, publicaban versos." (1)

Continuará en esta escuela, la del periodismo, al acabar sus estudios; trabajando primero en La tribuna y, más tarde, en El Nacional. Esta experiencia, que se extenderá a lo largo de su vida, con colaboraciones en numerosos periódicos (La prensa, La Quincena, etc...), le permitirá ejercitarse y conseguir lo que pedía al estilo literario: sencillez, verosimilitud y amenidad.

"El periodismo dará sencillez y espontaneidad a su prosa y fomentará su curiosidad abierta a todo. Y, como a otros escritores de su época, lo preparará para convertirse en el cronista de su generación, de su país, y de sí mismo." (2)

En 1870 viajará por primera vez a Europa; ideal de todo espíritu avanzado, donde se podía observar el desarrollo de la técnica, de la cultura y de la raza humana a lo largo de su historia. Centro elegante donde se cultiva el espíritu y las miserias se cubren con ilustres fachadas. Allí quedará prendado de las comodidades de esa vida fácil y exquisita.

"[Esa vida...] una vez que se ha probado, con todas sus delicadezas intelectuales y con su confort material, aparece como la única existencia lógica para el hombre sobre la tierra" (3)

Esa elegancia será la que se intente transplantar a Buenos Aires, convirtiéndola en la capital más europea de toda la América hispana. Constituyen en este sentido un grupo de hombres que se reconocerán en el Club del Progreso y en las veladas del Teatro Colón.

Estas exterioridades podrían parecer contradictorias con el pensamiento de esta generación, con su liberalismo positivista y sus ideales democráticos y, sin embargo, confluyen perfectamente; como lo reconoce el propio Miguel Cané al confesar que tanto él como los miembros de ese momento histórico eran:

"[...] republicanos en la vida política, esencialmente aristocráticos en la vida social..." (4)

Como la generación de sus mayores, ésta de Cané será también una generación política. Hijos ilustres de padres ilustres, se encontraron el camino preparado y colocados en la línea de salida para ser lo que fueron. En 1876 coincidirán en el Congreso Nacional cuatro de sus miembros más ilustres, junto al mismo Cané estaban Lucio Victorio Mansilla, Eduardo Wilde y Lucio V. López. Pero esa misma vocación política, que se observa en nuestro autor, se verá desilusionada en numerosas ocasiones; fruto de su palpitante escepticismo en la función pública, lo que le llevo a momentáneos alejamientos. Profundo defensor del liberalismo progresista, hizo gala, no pocas veces, de un radical anticlericalismo.

En ese mismo año, de 1876, su esposa, Sara Beláustegui, le dará un hijo. A la alegría le sucederá, poco después, la desdicha, con la muerte de su esposa. Semejante suceso le sumirá en un período de apatía y soledad. Ese sentimiento de soledad, y con él el de fastidio, cierto y en ocasiones fingido, no le abandonará en toda su vida.

Como remedio para luchar contra esa soledad y esa desgana vital empleará su trabajo y, muy especialmente, su actividad literaria. Entre sus libros se encuentran: Ensayos (1877), En viaje (1883), Juvenilia (1ª edición en Viena en 1884), Charlas literarias (1885), Notas e impresiones (publicado en 1901, recoge los artículos que desde París, y bajo el seudónimo significativo de Travel, envió a La Prensa), Prosa ligera (1903), Discursos y conferencias (escritos en que Cané se muestra como un firme defensor de las enseñanzas humanísticas, de los estudios clásicos, sin renunciar al aprendizaje científico, aparecidos póstumamente en 1919, Cané moriría en 1905). Así mismo tradujo al castellano el Enrique IV (1891), de Shakespeare (obra por la que sintió una pronta pasión, como lo demuestra su artículo "Falstaff", escrito en 1884, recogido en Charlas literarias).

Diletante hasta la médula, aparte de la literatura, se ejercitó, en el periodismo, en la docencia y en diversos cargos públicos: fue diputado, ejerció de embajador en Venezuela, en Colombia, en Austria, en Alemania, en España y en Francia (desde donde escribía artículos para La Prensa con el seudónimo de Travel); fue también intendente municipal, pasó fugazmente por

las carteras de Relaciones Exteriores y de Interior, para ocupar a continuación un cargo de senador nacional (puesto desde el que presentó el proyecto de Ley de Residencia, que regulaba la extradición de extranjeros) y terminó siendo decano de la Facultad de Filosofía y Letras, destino que le llenó de satisfacción. Esa dispersión de funciones, con los naturales agobios producidos por la falta de tiempo, es recordada en las páginas de Juvenilia:

"[...] a más de mi cátedra [de historia en la Universidad], dirigía el Correo, pasaba un par de horas diarias en el Consejo de Educación, y, sobre todo, redactaba El Nacional, tarea ingrata, matadora, si las hay." (5)

Fieles servidores de la función pública, pues habían sido llamados para la acción (diplomáticos, políticos, docentes, periodistas,...), los hombres de la *generación del 80* se debaten entre la política y la literatura, sin decantarse por ninguna de las dos. Tienen conciencia de la importancia de la misión que les ha sido encomendada y, sin embargo, no pueden dejar de sentir un vago escepticismo ante los resultados de la misma; para, a continuación, compararse negativamente con respecto a la generación de sus padres y la labor realizada por ésta. Tal vez ese sentimiento de fracaso se origine en la dispersión de sus esfuerzos entre distintas actividades públicas, adoptando también un papel de meros diletantes en las artes.

NOTAS.

- 1.- CANE, Miguel: Juvenilia, Buenos Aires, Ed. Losada, 1981, prólogo de Enrique Anderson Imbert, Cap. 23, pág. 122.
- 2.- ZANETTI, Susana: "La "prosa ligera" y la ironía: Cané y Wilde", en La historia de la literatura argentina, Cap.28, Buenos Aires, CEDAL, 1980 (2ª ed.; 1ª ed. 1967), pág. 121.
- 3.- CANE, Miguel: "Las Antillas Francesas", en En viaje (1881-1882), Prólogo y notas de Marcos Victoria, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, Cap. IV, pág. 88.
- 4.- CANE, Miguel: "En Venezuela", en En viaje, ed. cit., Cap. V, pág. 123.
- 5.- CANE, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 25, pág. 169.

2.2. La sencillez de estilo.

Escribir con claridad y sencillez será un empeño constante en su escritura; pues, desde su punto de vista, esas cualidades se identifican con la perfección literaria, con el ideal artístico. Su prosa desecha el alarde ornamental y la retórica vana.

En el artículo "Si Jeunesse Savait!" dice no compartir, ni comprender, la oscuridad de los filósofos alemanes; debido en parte a:

"[...] mi educación. He crecido leyendo libros tan bellos como claros: mi espíritu se ha enamorado de la luz y vive en el horror de las tinieblas." (1)

Seducido por el destello de la claridad que encuentra en sus lecturas favoritas, en aquellos libros que le levantan el ánimo y que son una bocanada de aire fresco y ligero, sin rugosidades de estilo ni recargamientos barrocos. Ese estilo ligero y ameno será el que cultive, donde se sienta mejor representado, donde su personalidad se mueva con más soltura y complacencia; como en las lecturas de Rodolphe Töpffer, gozosas a pesar de sus limitaciones ya que no tienen:

"[...] la poderosa originalidad de Poé, ni la intensidad del pensamiento de Hugo [...] Lo que encanta, lo que seduce en ellas, es la sencillez, la admirable sencillez en el estilo, en la trama y en la esposición (sic). Reflexiones sutiles" (2)

Pero no hay que confundir la sencillez con la vulgaridad y la falta de buen gusto, que en ocasiones caracteriza la literatura populista. La vulgaridad no es creativa mientras que la sencillez puede tocar, cuando se elabora con maestría, todas las cuerdas del alma.

"Nada iguala la simplicidad: no ya esa prosa vulgar, ese estilo que se arrastra a fuerza de ser común y que muchos escritores usan para hablar al pueblo inculto y soez." (3)

Esta búsqueda de la sencillez será una constante en su literatura. Al recordar a distintas personalidades de la intelectualidad argentina, en un artículo en memoria a "Carlos Encina", al tratar el estilo de Del Valle, se detiene en una de sus cualidades, la claridad, para él siempre admirable en literatura:

"[...] la claridad, que es la inteligencia, la vida intelectual" (4)

Enseñanza que nos transmitió la Antigüedad Clásica entre sus saberes. Preferencia por la línea sencilla, clara, *ingenua y profunda* de los clásicos primitivos. Esa prosa elemental y a la vez abarcadora del alma humana. Esa escritura que no tiene las necesidades ni la vacuidad de la escritura moderna.

"En el cansancio de la vida moderna, cuando todo reviste ese signo característico, no diré de decadencia, pero sí de fatiga, de complicación, cuando el libro es un laberinto, el verso un enigma y la música un caos" (5)

Estas opiniones le vienen a Cané de la educación recibida y los gustos adquiridos en el placer de la lectura. Un placer que es atrapado en la juventud por la aventura en sí misma, por las novelas de acción -esas "narraciones palpitantes" (6)-, donde la imaginación corre libremente, sin ataduras ni prejuicios, por mares y por tierras, por entre los hombres y los dioses. Allí donde se degustó el néctar dulce y ligero de Dumas se rechaza el inoportuno análisis moral, la reflexión más ligera resulta fatigosa y la controversia conduce al fastidio.

Esa forma primeriza, juvenil, de acercamiento a la lectura es algo connatural del hombre y de su proceso de aprendizaje; un camino que nos enseña a ir desde lo más sencillo y original, hasta estructuras más complejas y artificiosas de la realidad:

"Hay una correlación natural entre la infancia de la humanidad y la del hombre. Los primeros vestigios artísticos [...] Formas toscas, gruesas pinceladas. En las letras, luchas, combates, cuadros animados en que las grandes pasiones se mueven violentamente. No hay argumento: todo es exposición" (sic) (7)

Cané pretende captar en su escritura el alma de las cosas en su sencillez; nada más difícil y meritorio. En Juvenilia, por ejemplo, intentará reproducir la atmósfera juvenil de ese "mundo normal, fácil, claro, infantil" (8); propósito que a su manera también quisieran hacer suyo algunas tendencias artísticas del siglo XX. Se trata de una manera de entender el arte que cruza toda la historia del hombre, arrancado desde las pinturas rupestres.

Esa visión elemental de las cosas como algo propio, que caracteriza una tendencia artística que recorre la historia de la humanidad, es la que Cané pretende hacer suya. Una sencillez innata que, al tratarse del primer contacto que con naturalidad mantenemos, en este caso, con un libro, se convierte en algo perdurable por su propia elementalidad. Esa tendencia a la sencillez no es más que la expresión del estilo natural del hombre; una visión directa, simple y a la vez totalizadora de lo representado, por lo que de simbólico tiene esa representación; aglutinando la complejidad de una realidad por exclusión, por lo que no se dice.

Esa carencia de un análisis minucioso en sentimientos y realidades complejas, sin profundización en la pintura social ni concesiones al morbo, le atraieron las críticas de los más jóvenes (con otra visión del arte), que le tacharon de simplista, de excesivamente sobrio y desaliñado; condenándolo al olvido, al menos de puertas a fuera.

Sencillez que más que un defecto ha de verse como una meta en Cané; es la lucha dura y a muerte con el estilo. Pues, no hay

que confundir sencillez con facilidad y torpeza. Cuando se pretende ver su escritura como una forma ligera, carente de todo esfuerzo, escrita al correr de la pluma, como una escritura automática o pseudoinconsciente, en un momento de inspiración del artista y sin pulimiento ni tensión con el estilo, se está pretendiendo menospreciar el esfuerzo realizado por el autor. La propia modestia de Cané ante su obra, al no sentirse plenamente un literato, sino un mero cronista de lo que pasaba ante sus ojos, no nos debe engañar. Esas "charlas descosidas" (9) sobre temas gratos, encierran toda una teoría sobre el arte de la escritura:

"... Mientras procuraba alcanzar el estilo que me había propuesto, sonreía a veces al chocar con las enormes dificultades que se presentan al que quiere escribir con sencillez. Es que la sencillez es la vida y la verdad, y nada hay más difícil que penetrar en ese santuario. La palabra es rebelde, la frase pierde la serenidad de su marcha, y todos los recursos de nuestro idioma admirable suelen quedar inertes para aquel que no sabe comunicarles acción." (10)

Por esta misma confesión, no deben tomarse al pie de la letra opiniones que mas bien son un alarde de improvisación, una concesión a la espontaneidad, muy al gusto de la época, y donde la forma, si bien es cierto que no se corrige obsesivamente, también lo es que no se muestra despreocupada e inconsciente:

"Como escribo sin plan y a medida que los recuerdos vienen, me detengo en uno que ha quedado presente en mi memoria con una clara persistencia." (11)

No ha de engañarnos una frase que emplea aquí el autor como recurso literario, y que se emplea para introducir un tema distinto a lo que se venía contando en el libro. Esa impresión de cuadros sueltos, de recuerdos que le llegan a la memoria, se engarza en la unidad del texto con frases de ese tipo, que hacen más tolerables al lector las disgresiones que el autor plantea. Bien es cierto que con ello puede sufrir la estructura del libro, pero los recuerdos se imponen y Cané no se siente con ánimo de desperdiciarlos cuando se cruzan en su camino. Ello no se contrapone con el hecho de que cuide y pula, en la medida en que su ánimo se lo permita, su propia escritura, sometiéndola a los criterios de sencillez, claridad y amenidad.

Una escritura que toma cuerpo en obras breves, dispersa en artículos aparecidos en la prensa o en crónicas de viaje; la mayoría de las veces sin un plan homogéneo ni continuado. Una literatura de tono ligero y amena lectura, de gran cronista "sin bagajes pesados" (12), que no rechaza la forma epistolar, de mayor intimidad con su lector.

Nos encontramos ante el estilo conversacional de un hombre de club, cosmopolita, elegante en su elocuencia; sin hacer concesiones y sin renunciar a esa aureola de confidencialidad que adquiere su prosa. Todo un caballero, elegante, distinguido, distante, que sabe guardar las maneras, que sabe callar "algunas

escenas características, en las que era actor obligado y observador forzoso" (13) y que, si es necesario, sabe echar el freno a esa *pluma suelta*, retozona que le caracteriza; una pluma que en su veloz recorrido salta desde la campiña francesa, a las calles de París, deteniéndose un instante en el Parlamento o en la Academia. Escritura con la que realmente disfruta, que mantiene siempre el buen gusto, la benevolencia y el tono conversacional. Esa conversación entre amigos, en ocasiones, se evidencia en algunos de sus artículos: en el subtítulo de "Viejo tema" ("A un amigo"), muestra esa intimidad comunicativa; o esa llamada de atención al público, oyente o lector, en "Nessun Maggior Dolor..." -"Figuraos..." (14)-; esa presencia del receptor se manifiesta también en el artículo titulado "Cartas a un Amigo" (de 1873), publicado en Ensayos.

Esa búsqueda de la sencillez, esa atención a la comunicación, a la pura narración de los hechos, rechazando lo descriptivo, se debe a la repugnancia que siente ante esas minuciosidades que desnudan tanto el cuerpo como el espíritu a la manera de Balzac; por no mencionar "la infecta manera de los señores Goncourt y Zola" (15), donde lo fisiológico llega a estados patológicos o proliferan los antros en los que desaparece la dignidad humana. Cané sólo concede a lo descriptivo la atención indispensable, pues:

"No creo que la pluma alcance nunca al pincel" (16)

No debemos confundir tampoco, ni equiparar, sencillez y claridad de estilo, con simplicidad de contenido. La reflexión, la profusión y profundidad de ideas o emociones, el mensaje, en definitiva, que se encierra envuelto entre las palabras es un don que se va adquiriendo con la madurez del espíritu, el cual aprende a saborear y a deleitarse con los perfumes más exóticos, desde los más suaves y ondulantes a los más intensos y duraderos:

"Pero cuando se desprende uno de ese relámpago de vida deliciosa que se llama infancia y las ideas tumultuosas de la edad viril empiezan á germinar inspiradas por el estudio ó la reflexión, los horizontes se ensanchan y el espíritu encuentra surcos profundos á los que se abandonan por completo." (17)

Cada cual ha de seguir el camino que le marca su personalidad, su forma de ver la vida, para dar lo mejor de sí mismo, la expresión más sincera y auténtica; para que la creación sea *un pedazo de alma de poeta*. Por ello el artista no puede ir contra sí mismo, no puede crear sobre aquello que no siente o no comparte; su verdad artística ha de nacer en lo más profundo de su ser y ofrecerse con sinceridad a los receptores.

"Cuantas veces he intentado apartarme de mi inclinación, escribir, en una palabra, sobre asuntos que no amo, no he conseguido quedar satisfecho. Cada uno debe seguir la vía que su índole le impone, porque es la única que puede desenvolver la fuerza relativa de su espíritu." (18)

Pensamiento que viene a coincidir con la idea que sobre el estilo literario tenía Baroja, como un mimetismo llevado a cabo con el espíritu, una proyección de éste y de su forma de ver y entender la vida:

"Para mí el summum del arte literario es llegar a un paralelismo absoluto entre el movimiento psíquico de ideas, sentimientos y emociones y el movimiento del estilo." (19)

Con todo ello no se quiere dar a entender que todo texto ha de ser autobiográfico o estar estrechamente referido a aquello que rodeó nuestra vida; aunque se puede concluir que lo autobiográfico constituye para Cané un sólido punto de apoyo a partir del cual explayar sus confesiones, recuerdos, reminiscencias y recreaciones. Sirva de ejemplo, y dejando a un lado el caso de Juvenilia, esas memorias literarias de su artículo "Carlos Encina", que lleva el significativo subtítulo de "Recuerdos íntimos" (en Charlas Literarias) y donde hace un repaso a importantes personalidades de la intelectualidad argentina de su época.

Su literatura tiene el aspecto de algo desaliñado, que ha surgido siguiendo los vuelos de la imaginación. Literatura espontánea que se recoge en improvisados artículos, en aceleradas crónicas de viaje, pero literatura también reposada y pulida en otros casos (ahí está el ejemplo de Juvenilia). Ese desaliño exterior, en no pocas ocasiones fingido, se debe al impulso vital que domina su escritura:

"La pluma ha corrido inconscientemente [...] heme aquí bien lejos de mi objeto" (20)

"[...] Escribo sin plan y a medida que los recuerdos vienen" (21)

"[...] sucesión de cuadros tomados en el momento de reflejarse en mi espíritu" (22)

Es la literatura de un cronista que pretende divertir a su público, con sus anécdotas o narraciones siempre de interés, pero sin pesadez; mostrándose un poco alegre y un poco distante. Es un arte *frívolo*, por lo que tiene de inmediato, de mirada constante sobre el presente, de liviano e intrascendente. Así lo ha visto Marcos Victoria:

"El encanto de su estilo viene, en primer término, de esta frivolidad suya de niño mimado por la sociedad en cuyo seno creció; su estilo parece, en su levedad sin misterio, una simple transposición de su vida feliz y fácil." (23)

Incluso cuando nos informa, cuando nos enseña música, literatura, historia, geografía, ... se muestra moderado en su propósito, marcando las diferencias entre su prosa y la prosa de un historiador, pongo por caso. Así, cuando nos describe el cauce del Magdalena y los sistemas fluviales de América del Sur, se limita a una simple consignación, sin retórica, a un leve apunte recordatorio, sin otra pretensión:

"Como no hago un libro de geografía ni pretendo escribir un viaje científico, siendo mi único y exclusivo objeto consignar simplemente mis recuerdos e impresiones en estas páginas ligeras, me bastará decir que el Magdalena, junto con el Cauca, forman uno de los cuatro grandes sistemas fluviales de la América del Sur" (24)

Busca que la lectura de su prosa sea un momento de esparcimiento para el lector, algo que se reciba con tanto placer al menos como el que se puso rememorándolo en el momento de su escritura; por lo que Cané rechaza la posibilidad de escribir:

"[...] un libro serio, repleto de citas, chorreando estadísticas, botánica, geología y zoología en general, en el que mi personalidad desapareciera [... pues] soy poco utilitario por naturaleza y prefiero escribir algo con placer" (25)

Y disculpándose ante los amables lectores, en caso de no haber logrado el ameno propósito que se proponía, se confiesa ante todos nosotros diciendo:

"[...] si el libro es aburrido, no será por acto propio de mi voluntad" (26)

Literatura sin pretensiones; si acaso busca la distracción del lector (¡que no es poco!). Una escritura que se muestra como la proyección del propio aristocraticismo, con su vida fácil y amena. Un sillón, un buen habano, un licor, una lámpara de porcelana china que proyecte desde atrás la luz sobre las páginas amenas de un libro:

"Pero, señores! yo no busco filosofía ni enseñanzas morales en las novelas; [...] Busco un elemento de olvido, un calmante para la excitación de mis nervios, una fórmula que contenga la cantidad de atracción suficiente para sustraerme á dolorosas preocupaciones." (sic) (27)

En esa búsqueda de la sencillez y de la claridad, logrando que la lectura sea amena y reconfortante, Cané también se siente representante de un grupo selecto, un grupo de espíritus cultivados, que leen la prensa diariamente, que están a la orden del día de las novedades artísticas (literarias, teatrales, musicales, ... de éste y del otro lado del Atlántico). Grupo que configura toda una sensibilidad peculiar, específica, que no puede ser confundido con otros estamentos sociales, ni con otros lectores, cuya conformación les haga tener otros gustos y otro ideario. Vividores acelerados del presente, que no tienen tiempo que perder en descubrir laberintos o subterfugios artísticos; los placeres y los ocios se disfrutan con la celeridad que les impone su ocupación pública, su vida socialmente activa.

"[...] nuestras necesidades inmediatas son otras, [...] Vamos al placer, de prisa, con la ansiedad de las emociones violentas, repitiéndose en todos los momentos. Pedimos á la novela y al teatro más que los análisis lentos y profundos de Goethe, más que los arranques generosos de Schiller ó la elevada atmósfera de su

idealismo; algo que nos toque de cerca, nos sacuda un instante, aunque al caer la tela veamos, encarnada en un Kobold fantástico que ríe por el agujero del telón, la "ficelle" de Sardou ó el vacío íntimo del sistema de Dumas." (sic) (28)

Esa satisfacción intensa, rápida, momentánea, es la que le incita a leer y a releer alguna novela de Daudet o de Dickens. La búsqueda del placer a través del arte, única manifestación que ennoblece al hombre, que le hace olvidar su vertiente irracional, sus bajos instintos de animal, convirtiéndolo en un buen creador, en un poeta, rozando la materia de que están hechos los dioses, se convierte en una necesidad para reconstituir el espíritu maltratado por la vida cotidiana. El arte aparecerá como el faro que guía la existencia que se balancea insegura en el pesimismo de la soledad, en el tedio de la vida insatisfecha, monótona; que consigue doblegar los sobresaltos del espíritu, reconfortando las heridas de la contienda con su néctar libado por sabias manos. Impulso que se encuentra detrás de toda obra y muy especialmente de Juvenilia.

"Sólo arrojándose ciegamente en esa corriente del espíritu, sólo ennobleciéndose á sí mismo por el contacto incesante con esa pura e inmaculada existencia intelectual, sólo así puede un hombre erguirse de entre éste marasmo sepulcral, de éste "toedium vitae" que nos aplasta." (sic) (29)

NOTAS

- 1.- CANÉ, Miguel: "Si jeunesse savait!", en Ensayos, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1877, pág. 31.
- 2.- CANÉ, Miguel: "Rodolfo Töpffer", en Ensayos, ed. cit., pág. 152.
- 3.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 153.
- 4.- CANÉ, Miguel: "Tedium vitae" (1881), en Charlas literarias, Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, Introducción de Nicolás Coronado, pág. 208.
- 5.- CANÉ, Miguel: "A l'Epatant", en Notas e impresiones, Buenos Aires, La cultura Argentina, 1918, Introducción Ernesto Quesada,, pág. 55.
- 6.- CANÉ, Miguel: "Después de una lectura" (1877), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 227.
- 7.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 223.
- 8.- CANÉ, Miguel: "Introducción", en Juvenilia, Buenos Aires, Editorial Losada, 1981, Prólogo de Enrique Anderson Imbert, pág. 37.
- 9.- CANÉ, Miguel: "Cláusulas, candados y otros instrumentos de tortura" (París, agosto 1897), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 304.
- 10.- CANÉ, Miguel: "Introducción", en Juvenilia, ed. cit., pág. 29.
- 11.- CANÉ, Miguel: op. cit., Cap.29, pág. 146.
- 12.- CANÉ, Miguel: "Dos palabras" (diciembre 1903), en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, precedido por un juicio crítico de Ernesto Quesada, pág. 29.
- 13.- CANÉ, Miguel: "Mi estreno diplomático" (1890), en Juvenilia. Prosa ligera., Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916, Prólogo de Horacio Ramos Mejía, pág. 295.
- 14.- CANÉ, Miguel: "Nessun Maggior Dolor..." (1872), en Ensayos, ed. cit., pág. 77.
- 15.- CANÉ, Miguel: "Después de una lectura" (1877), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 227.
- 16.- CANÉ, Miguel: "Rodolfo Töpffer", en Ensayos, ed. cit., pág. 158.
- 17.- CANÉ, Miguel: "Después de una lectura", en Charlas literarias, ed. cit., pág. 224.
- 18.- CANÉ, Miguel: "Introducción", en Juvenilia, ed. cit., pág. 28.
- 19.- BAROJA, Pío: La Caverna del humorismo, Madrid, Ed. Caro Raggio, 1986, pág. 123.
- 20.- CANÉ, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 18, pág. 101.
- 21.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 29, pág. 146.
- 22.- CANÉ, Miguel: "Dos palabras" (diciembre 1903), en En viaje (1881-1882), ed. cit., pág. 29.
- 23.- VICTORIA, Marcos: "Prólogo" a En viaje (1881-1882) de Miguel Cané, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. IX.
- 24.- CANÉ, Miguel: "El río Magdalena", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 153.
- 25.- CANÉ, Miguel: "Dos Palabras", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 4.
- 26.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 5.
- 27.- CANÉ, Miguel: "Después de una lectura", en Charlas literarias, ed. cit., pág. 227.

- 28.- CANE, Miguel: "Un libro ruidoso" (1876), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 121.
- 29.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 134.

2.3. El escepticismo y el fastidio ante la vida.

El tedio y el cansancio que causa la vida serán determinantes en la forma de concebir Cané la literatura. También lo será el escepticismo, estrechamente unido al sentimiento anterior, si bien no hay que confundirlo con ese aburrimiento que se apodera del tedio.

El escepticismo, como ya vimos en el estudio sobre el humorismo, es uno de los rasgos que con más frecuencia aparece detrás de la personalidad de un escritor humorista. Ello no quiere decir que su sola presencia sea por sí suficiente para dar tal calificativo a un escritor; pero si es cierto que la existencia de ese sentimiento acerca mucho más a la persona hacia el humor. Ello se debe a que en el fondo del humorismo hay una visión que da cuenta, con facilidad, de todas esas pequeñas contradicciones que trae consigo la existencia; y, como es lógico, detrás de todo escéptico hay un montón de ilusiones perdidas (se haya pretendido realizarlas o sean un mero producto abortado de la imaginación).

En el caso de Cané, se cumple plenamente este sentimiento y por él se aproxima sigilosamente a los dominios del humorismo. De esas ilusiones perdidas, de esos esfuerzos del pasado que devienen en algo improductivo e inútil, Cané nos da cuenta en la introducción a Juvenilia. Es la historia de Binomio (sobrenombre de uno de sus compañeros de colegio, que le viene dado de cuando dejara boquiabierto a Cané explicando el binomio de Newton), hoy un "humilde escribiente" (1) que deja pasar los días trazando en un papel con sumo cuidado inútiles líneas paralelas, que tal vez le retrotraigan a los felices días del colegio.

Pero Binomio es sólo un caso más de los muchos que se han ido quedando en la cuneta de la vida; es un "resto de naufragio" (2) que, como otros muchos, apenas ha dejado constancia de su paso por la existencia. Otro ejemplo lo constituye el de aquel compañero que tenía alma de poeta, pero cuya envoltura física no estaba a la altura de su espíritu, y que atrapado por el mal del siglo (la bohemia) se fue deshaciendo en la oscuridad del anonimato y del alcohol. Aún otro más, el de ese raro personaje que tenía una fantasía prodigiosa, "una imaginación dislocada" (3), y cuya visión trastocaba hasta las cosas más sencillas, haciéndole vivir en una realidad distinta a la de un muchacho de su edad (personaje también recordado en "El Canto de la Sirena").

"¡Cuántos desaparecidos! ¡Cuánta matemática, cuanta química y filosofía inútil!" (4)

En esta mirada triste, que deja entrever Cané, hay un darse cuenta de esos sueños rotos, de esas vidas desgajadas por el tiempo, que vistas desde el pasado no dejaban presagiar lo que les auguraba el destino. De esas existencias dulces, felices, de los días de infancia el observador ha comprobado como el infortunio se ha cebado en ellas haciéndoles el recorrido más

áspero, mísero y amargo; cuando no han sido devoradas por el anonimato, como un preámbulo fatal de la muerte.

Pesimismo que no ha de ser sólo vital, existencial, sino que puede oscurecer cualquier faceta humana (como el amor). De ahí, si el escritor tiene madera de humorista, saldrá la sonrisa, al ridiculizar sus propios deseos y frustraciones, al reírse de uno mismo y, con esa sonrisa, lamentar la pérdida de la inocencia y, con ella, de esa venda que cubría nuestros ojos y que nos permitía ser felices o, al menos, dichosos en nuestra inconsciencia.

"De nuevo sonrío a través de los años; pero quisiera volver a esas horas incomparables, a esa explosión de la savia, [...] ¡Quisiera volver a amar como amé entonces y como sólo entonces se ama; puro el corazón, celeste el pensamiento!" (5)

Con semejantes sentimientos el alma necesita reconfortarse y recuperarse para poder luchar con renovados bríos. Cané se aleja del ciego bullicio de la ciudad y busca consuelo en la soledad y el sosiego de la naturaleza; como cuando se retira a descansar, estando de embajador en Alemania, a la Selva Negra. Las vistas hermosas que reconstituyen el alma cansada, en un ambiente austero y monótono, con todo el tiempo del mundo para leer, pasear, meditar... :

"[...] la serenidad de las cosas acaba por penetrar el espíritu" (6)

Actitud que no ha de sorprender, pues en la soledad de uno mismo es más fácil encontrar el fastidio y, si uno tiene la energía suficiente, enfrentarse y acabar, al menos momentáneamente, con él.

"El fastidio, por lo demás, es una cuestión relativa; cuando se le busca, se le afronta, se le encara, pesa mucho menos que cuando os toma por sorpresa e inesperado..." (7)

Y es que la soledad predispone al recuerdo y con él regresan aquellos momentos agradables del pasado, que como un aliento nos impulsan hacia adelante. En esos momentos en que el sosiego de la naturaleza alrededor nuestro, evidencia nuestra desazón, cuando a la caída de la tarde, el recogimiento equivale a soledad, que es como encontrarse uno mismo con sus rememoraciones.

"El que es rico en recuerdos nunca está solo." (8)

En esta línea, su vida será un continuo enriquecerse de recuerdos, de experiencias, con continuos viajes por países distintos; en una permanente persecución de "un momento fugaz de felicidad" (9). No desperdiciando cualquier detalle, por nimio que sea, si puede enriquecer nuestra existencia.

Será ese mismo fastidio, ese hastío vital, que hace que todo lo que estamos obligados a hacer nos canse y moleste, la causa última de que escriba Juvenilia. La amargura de las horas pasadas

como embajador en Caracas (Venezuela), es determinante para que busque consuelo en esa prosa limpia y amena que como un rayo de luz intenta poner un poco de alegría en su cotidianeidad. Etapa desagradable que recuerda de la siguiente manera:

"Salí de Caracas el martes 13 de diciembre; el día y la fecha no podían ser más lúgubres. Pero, como en cada día de la semana y en cada uno de los del mes he tenido momentos amargos, he perdido por completo la preocupación que aconseja no ponerse en viaje el martes, ni iniciar nada en 13." (10)

Ante el escepticismo de la madurez, con sus pesadumbres y decaimientos, surgirá como un rayo de ilusión la frescura de la juventud. Para que ésta no se pierda y se mantenga sin modificaciones, sin meticulosas correcciones, con el encanto de la espontaneidad juvenil, es por lo que Cané se negará, una vez concluida su composición, a retocar una sola de sus páginas; pues toda modificación sería lo mismo que corromper ese recuerdo espontáneo y sincero. Frente a la actitud que adoptó Montesquieu (que ante la reedición de las Cartas Persas señala que: "hay en ellas algunas "mocedades" que quisiera antes retocar", pues según confiesa su editor Huart, haciéndose eco del pensamiento de Montesquieu, "se había dejado llevar del fuego de la juventud") (11), Cané expresa el respeto que le producen esos recuerdos tal como se le figuran en la memoria:

"Si modificara una sola línea de estas páginas, las más afortunadas de las que he escrito, creería destruir el encanto que envuelve el mejor momento de la existencia, introduciendo, en la armonía de sus acordes juveniles, la nota grave de las impresiones que acompañan el descenso de la colina." (12)

Frente a esta etapa gris, se sitúa el recuerdo y la añoranza de Buenos Aires, la ciudad más europea de la América del Sur; añorada en la distancia y sentida a todas horas. Otras capitales (Río, Santiago, Montevideo,...) tienen su propio brillo, pero ninguna se puede comparar a Buenos Aires, ciudad que acrisola culturas distintas, donde *se vive deprisa, donde se sufre y se goza*:

"[...] no hay una sola ciudad en la América del Sur, que pueda compararse con Buenos Aires, en vida, movimiento y esplendor. Es la única que tiene un aspecto esencialmente europeo; es la única donde se encuentran elementos de lucha contra las horas de fastidio en la animación de sus calles, en sus numerosos teatros, conciertos, cafés, clubs, etc." (13)

El tema del fastidio y del tedio es tan propio de su alma, que a él dedicará un artículo en 1881: "Tedium vitae" recogido en el Libro Charlas literarias (Epígrafe tomado de un verso de Leopardi, según confiesa Cané).

Estos síntomas melancólicos suelen aparecer cuando se carece de un *objeto de pasión*, de una emoción que mantenga entretenido, distraído nuestro espíritu: como el miedo en los viajes por mar; miedo que él no sentirá, de ahí sus viajes por mar fastidiosos.

El fastidio-tedio arremete contra la salud física y moral, minándolas poco a poco; haciéndonos caer en una desgana y apatía generalizada.

El fastidio es un sentimiento muy extendido, pero que muchos no confiesan por vanidad. Sin embargo, también se han dado casos de personajes históricos que no sólo lo sintieron, sino que también lo reconocieron públicamente: tal es el caso de Luis XIII, quien "se fastidiaba soberanamente" (14), como no podía ser menos en un monarca; el mismo Napoleón "encontró en aquella vida vertiginosa, tiempo para arrojar como pasto á ese buitre implacable" (sic) (15); Goethe también confesaba privadamente en cartas a Schiller haber padecido esos achaques; y qué decir de Chateaubriand quien escribió a Mme. Récamier: "El fastidio ha sido el enemigo de toda mi vida" (16).

En ese aburrimiento de Cané también hay algo de recurso literario, de postura adoptada (no tan real, en todos los casos); aunque bien es cierto que ampliamente experimentada y sufrida. Pues se pueden observar en él páginas de esperanza y de entusiasmo en el progreso y en las nuevas generaciones, que se compaginan mal con esa actitud de cansancio aristocrático.

El origen del fastidio se puede encontrar en la búsqueda infructuosa del placer y la felicidad. Placer que para Cané se puede hallar en el trato social, en los espectáculos elegantes, en los rincones exóticos, y más frecuentemente en la persona amada. Pero, ¡ay de aquel que no tenga un regazo en el que destruir las penas!. Cuando el fastidio se une en el recuerdo con el dolor puede degenerar en un sentimiento pernicioso, la melancolía nostálgica, que sólo los más fuertes son capaces de resistir:

"Cada hombre tiene en el fondo de su espíritu una imagen querida que se le aparece cuando la íntima tristeza lo invade; felices aquellos para quienes esa imagen viene rodeada de dulces y risueños recuerdos!" (17)

Bien es cierto que frecuentemente la causa del fastidio es un motivo más mundano y corporal. La inacción y el mucho tiempo disponible, quemando horas eternas e inútiles, suele ser un motivo frecuente. El vacío vital que sintiera en Caracas, que le llevó por tedio a escribir Juvenilia como remedio.

"El fastidio ha entrado al mundo por la pereza: ésta tiene mucha parte en la avidez con que los hombres buscan los placeres, el juego, la sociedad. El que ama el trabajo tiene bastante con sí mismo." (18)

Cané se hace eco también de las ideas de los grandes pensadores, al respecto, y así recoge del pesimismo de Schopenhauer, nuevos argumentos para ese cansancio, esa incertidumbre que le domina:

"La vida del hombre oscila, como un péndulo, entre el dolor y el fastidio [...]" (19)

Pero antecediendo a la escuela de este filósofo, ya se encuentra en Hamlet ese hastío, ese desaliento, ese fastidio que nos bambolea entre la duda y la inactividad. Por ello, las palabras que dirige a Hamlet, ¿no estarían dedicadas a sí mismo? ¿No estaría pensando Cané en las semejanzas que les hermanaban?:

"Busca y no encuentra... La aspiración vaga es una forma de tedio." (20)

La resignación de no encontrar remedio a esa sombra que nos acompaña de por vida puede conducir a la amargura, al desengaño; consecuencia que se origina en aquella fuerza destructora de ilusiones. De aquí puede convertirse en un estado de la persona que determine, modifique y degenere en un carácter enfermizo si no le ponemos un férreo control:

"El fastidio es la base suprema de la vida. Toma todas las formas posibles de concebir, se infiltra lentamente en el espíritu y los años lo van petrificando en el fondo del alma." (22)

En ese estado, las agitaciones y los viajes son vistos como posibles soluciones que si no solucionan el problema, al menos retrasan ese mal. Aunque, si la resistencia es vencida y las ilusiones y pasiones de nuestra vida se relajan o son destruidas, entonces "el tédio va minando el alma" (23) despojándole de su ser, secándole su vigor y energía.

NOTAS

- 1.- CANÉ, Miguel: "Introducción" a Juvenilia, Buenos Aires, Editorial Losada, 1981, pág. 30.
- 2.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 34.
- 3.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 36.
- 4.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 30.
- 5.- CANÉ, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 33, pág. 159.
- 6.- CANÉ, Miguel: "Veraneo" (París, septiembre 1897), en Notas e impresiones, pág. 350.
- 7.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 350.
- 8.- CANÉ, Miguel: "Si jeunesse savait!" (1872), en Ensayos, Buenos Aires, Imprenta de la Tribuna, 1877, pág. 134.
- 9.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 134.
- 10.- CANÉ, Miguel: "En el mar Caribe", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 132.
- 11.- MONTESQUIEU: Lettres persanes, París, 1721, (2ª ed.).
- 12.- CANÉ, Miguel: Nota previa a Juvenilia, ed. cit., pág. 25.
- 13.- CANÉ, Miguel: "En Venezuela", en En viaje (1881-1882), ed. cit., págs. 127-128.
- 14.- CANÉ, Miguel: "Tedium vitae" (1881), en Charlas literarias, Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, pág. 188.
- 15.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 188.
- 16.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 188.
- 17.- CANÉ, Miguel: "Las armonías de la luz" (sin fecha), en Ensayos, ed. cit., pág. 258.
- 18.- LA BRUYERE, Jean de: "De l'Homme", en Les Caractères, Cap.IX, citado por Cané en "Tedium vitae", Charlas literarias, ed. cit., pág. 194.
- 19.- CANÉ, Miguel: "Tedium vitae" (1881), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 202.
- 20.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 204.
- 21.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 204.
- 22.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 204.

2.4. Lo humorístico en la prosa de Cané.

Para entender en todo su sentido la escritura de Cané, no debemos olvidar que una de sus preocupaciones literarias, manifestadas en todos sus libros, es que estos sean amenos al lector, que agraden y que alegren con su lectura. Ideario que es la causa última de un libro jovial, reconocido por todo el mundo, como Juvenilia; pero que tampoco se olvida en el resto de sus escritos, como reconocerá en la introducción a En viaje:

"He procurado contar y contar ligeramente; [...] con paso igual y suelto, sin bagajes pesados, con buen humor para contrarrestar las inevitables molestias de la travesía con cultura" (1)

Para conseguir esa prosa entretenida y simpática, Cané recurrirá a un manantial inagotable de anécdotas y de vivencias jocosas: el pasado. Los recuerdos que ha ido acumulando en sus viajes, en los distintos países, con las distintas gentes que ha conocido; esos recuerdos de un hombre culto, viajero y buen vividor. Pero junto a esos recuerdos de la edad tardía, afloran otros más lejanos y más gratos, los de la infancia, los de su etapa de escolar, con sus tropelías y su vitalidad arrolladora de cualquier sombra de tristeza.

Los recuerdos se convierten en una "fuente de placer" al contemplar y traer ante sí aquellas "horas felices de la infancia" (2), "aquellos tiempos felices" (3) ignorantes todavía del devenir de la vida y del destino que les aguarda. Con el tiempo, los malos momentos de una vida no excesivamente maltratada, se diluyen en el recuerdo, quedándonos tan sólo en la memoria las situaciones gratas o las destacables aventuras, que con la lejanía de la distancia se reviven con regocijo y una pizca de añoranza.

Razones a las que tenemos que agradecer la existencia de un libro travieso y alegre como es Juvenilia; con una prosa que pretende extender la sonrisa allá donde se encuentre:

"De nuevo, pues, abren sus alas esos recuerdos infantiles; que vuelan hoy en atmósfera tan simpática y afectuosa como aquella que cruzaron por 1ª vez, evocando a su paso imágenes sonrientes y serenas, son los votos de quien los escribió con placer, y acaba de releerlos con cierta suave tristeza." (4)

2.4.1. Ensayos.

Uno de los recursos más corrientes que Cané emplea para crear una atmósfera distendida, donde quepa el rasgo humorístico o la nota divertida, es el de equiparar y confrontar dos realidades tan contrapuestas como son el mundo clásico y el mundo moderno. Rasgo de estilo que se puede documentar desde sus primeros escritos.

El mundo clásico aparece como armónico y feliz, equiparable a la juventud con su vitalidad, a los días felices de la

inocencia, a los fulgores del ensueño; es el símbolo de la esperanza, del eterno adolescente - "Días felices para la humanidad" (5)-. El mundo moderno, por su parte, es un símbolo de la madurez, con lo bueno y lo malo que ello conlleva: escepticismo, marchitación de las ilusiones, pragmatismo; heredero de saberes acumulados en todos estos siglos, tiene la responsabilidad de encontrar una línea de continuidad y mejoramiento de la vida en el planeta. Y todo ello teniendo que hacer frente a dos duros contrincantes que ponen en peligro la necesaria presencia de la belleza estética en el espíritu del hombre:

"[...] el sombrío dogma católico ó [...] el árido principio del utilitarismo" (6)

El fondo ideológico está servido, sólo hace falta encontrar la forma de representarlo, de llevarlo a la práctica, por mediación de una técnica. Ésta consiste en equiparar dos elementos, uno del mundo cotidiano, con otro de reminiscencias clásicas; en donde no falta una imaginación fantástica y calenturienta, de romántica juventud, como en ese enamoramiento que siente por su vecina (bella italiana de 28 años), siendo él un adolescente:

"En mi infantil inexperiencia y con el sentimentalismo poético que domina siempre los corazones jóvenes, confundía los álamos con acantos, los sauces con mirtos y las agrestes madre-selvas [...], con los rosales bendecidos de las orillas del Cefiro; la italiana me parecía tener una extraordinaria semejanza con Vénus y hubiera dado cualquier cosa porque un amigo me hubiese detenido en media calle para decirme, mirándome entre los dos ojos: "¡Hombre! cómo te pareces á Anquises!" (sic) (7)

Pero Cané, algo que no volverá a repetir en sus escritos posteriores, siente la necesidad de explicar esa fiebre helénica, tal vez, para que no le tengan por loco; y en ello vemos cómo todavía no domina plenamente la técnica, pero dejémosle que pasen los días y ya veremos lo que puede dar de sí:

"Dos palabras harán comprender estas reminiscencias helénicas: era el mes de Febrero y dos meses antes había dado exámen de historia griega." (sic) (8)

Clara muestra de lo que acabamos de apuntar es el siguiente ejemplo, donde ha hecho plenamente suya esta técnica y no tiene que recurrir a dar explicaciones exteriores. Aquí, se recupera esa memoria mítica y épica que dejaron en el recuerdo de los hombres aquellos siglos lejanos. Así las luchas independentistas entre Cartago y Roma, son actualizadas en los enfrentamientos entre "crudos" y "cocidos" que se efectuaban en el colegio, como recuerda en el artículo "Jorge Travel"; escenas que rememorará también en Juvenilia:

"Cuando discuto, me acaloro. Recuerdo que en el Colegio, donde formé constantemente en las filas de Cartago, tuve una lucha á puñetazos á consecuencia de haber insultado á un Romano en mi

tesón de defender á Anibal contra Scipion." (9)

La adolescencia no es siempre un recuerdo grato; pues también conlleva inexperiencia e inseguridad en el trato con las mujeres. Cané ridiculiza la etapa adolescente y la timidez que la caracteriza con respecto al sexo opuesto: sus desconocimientos, inseguridades, miedos, temores... Tal ocurre en el artículo "Si Jeunesse savait"; título con el que se pretende representar "la estupidez infantil [... y su] cólera retrospectiva" (10). Esa inseguridad que refleja la timidez de un adolescente que ante una mujer hermosa, rebosante de vida que se le aproxima no piensa más que en salir huyendo, despreciando estúpidamente esa gran ventura que se le brinda:

"[...] tuve un ímpetu de pegar un salto para el lado de mi casa y salir á la carrera: me detuvo una seria consideracion: mi posicion topográfica. Cualquier movimiento habria producido una desagradable impresion de vidrios rotos." (sic) (11)

Otro de los rasgos de estilo de Cané, y que se puede observar en este último ejemplo, consiste en la insinuación literaria, en decir realmente más de lo que en si dicen las palabras, bien por aproximación de contextos o aprovechando los múltiples matices que encierra el lenguaje utilizado. Arte de la insinuación que coincide con su ideario estético, que busca la sencillez, como símbolo de lo verdadero.

Cané recrimina a la *estupidez infantil*, pero también al destino, que desperdicia energías inútilmente situando a:

"[...] un joven tímido al lado de una bella muger exhuberante de vida y de deseo" (sic) (12)

Subido en la valla de su casa, como si de un gato en celo se tratara, atraído por la belleza y la voz de su joven vecina italiana (Gemma), le canta la serenata del Barbero de Sevilla, al advertir su afición por Rossini; pues hay que decir que Cané:

"[...] era el azote de mis pocos filarmónicos amigos" (13)

La deliciosa vecinita le propone improvisar un dúo. Aquí la voz del autor no puede reprimirse ante el recuerdo de aquel momento vivido tan desafortunadamente y desaprueba e increpa, aunque sólo pueda ser desde la memoria, a aquel estúpido adolescente:

"[...] cualquiera de vds. y yo mismo, hoy, hubiera dado un salto, contra vidrios rotos y marea y caído á sus piés, murmurando una dulce súplica. Entonces, yo era un cretino. Me hice rogar y por fin bajé." (sic) (14)

Por esta vergüenza, que el inexperto adolescente hace sentir al hombre de mundo, esa intolerable falta de soltura en el arte del amor, Cané inventará deshonorosas torturas, con carácter retroactivo, sobre el retrato de aquel cretino:

"Aun siento cólera al recordarlo; tengo, ó mas bien tenia en mi casa un retrato mio sacado en esa época, que ha pasado un número infinito de humillaciones: le hé puesto colorete en las mejillas y lo hé peinado con raya al medio." (sic) (15)

Esos defectos de la inocencia le servirán de experiencia en el futuro, intentando subsanarlos. Errores que, como se verá más adelante, no se repiten en "Nessun Maggior Dolor..."

Ya dijimos en su momento cómo lo más propio del humorista era la sonrisa. En la risa normalmente se suele situar una actitud correctora de algún tipo de defecto, físico o moral; si bien es cierto que hay risas más fisiológicas, relacionadas con el buen estado de salud, que nada tienen que ver con esa otra risa.

Por su parte, en la sonrisa no hay una inculpación a nadie, a no ser contra nosotros mismos; pues en la sonrisa hay una respuesta comprensiva a las contradicciones de la vida. Ese *sentimiento de lo opuesto* que descubre y desmenuza la reflexión, haciendo que lo que aparentaba una cosa sea en realidad otra bien distinta, se manifiesta más por la sonrisa, pues ella implica la comprensión ante las limitaciones humanas y sus imperfecciones.

Con esta idea parece coincidir Cané, para quien el hombre de espíritu (el humorista) no cultiva propiamente la risa. En su artículo sobre "Ricardo Gutierrez":

"[...] Para mi, el hombre de espíritu no es aquel que tiene constantemente sobre los labios "le mot pour rire", que vive tiranizado por su fama de gracioso y que sería capaz de sacrificar el honor de su hermano, en obsequio al éxito de una ocurrencia." (16)

Su visión del arte moderno, coincidiría con la visión de un humorista. Cané ve en la vida y en el arte una lucha de opuestos. El contraste, que configura la naturaleza humana, llevado al arte es lo que le aporta ese rasgo de modernidad: la convivencia de lo sublime con lo ínfimo, la simbiosis de lo cómico con lo trágico, que marcaría la diferencia con lo "cómico antiguo":

"Llamo hombres espirituales aquellos que han abarcado en su conjunto el ideal del arte moderno; á los que han adivinado su carácter íntimo, esa mezcla inexplicable de gracioso y grotesco que lo distingue profundamente de las manifestaciones artísticas de la antigüedad." (sic) (17)

Ese será el rasgo distintivo, según Cané, de la modernidad artística; la convivencia de lo "grande y noble con lo grotesco y ridículo" (18), pues no de otra pasta está compuesta la naturaleza humana.

Ese *sentimiento de lo contrario*, del que hablábamos, se descubre en el relato "Las armonías de la Luz". Texto en el que se contraponen los sueños de felicidad y de tranquilidad, después de una vida esforzada y de entrega a la patria, con la dura

realidad que cercena impasible esos sueños, destrozando la vida del protagonista. Éste, tomando conciencia de esos absurdos de la vida, lanza su respuesta a los cielos, para tormento suyo y menosprecio de los dioses. Habla Andrea Tanarotti:

"[...] casado tarde ya, despues de una juventud borrascosa, persiguiendo el ideal de todo italiano patriota, la unidad de la patria, pensaba reposarme de las tormentas de mi vida en el seno tranquilo del hogar. Dios... (y Andrea sonrió de una manera dolorosa) no lo ha querido así. A los dos años de mi unión, Magdalena murió dando á luz á mi pobre hija [...]. El día que murió mi Magdalena, tuve en el alma un consuelo profundo de no creer en Dios: lo hubiera maldecido!" (sic) (19)

Qué extrañas coincidencias con su propia vida. Momentos de dolor en los que se busca refugio en la soledad, lejos del bullicio y de la vitalidad de la gran ciudad. Así lo expresa en Prosa Ligera:

"En esos instantes, los amigos no bastan, el alma aspira al dolor con una voluntad persistente e invencible." (20)

Ese contraste también se apercibe en el relato "Nessun Maggior Dolor...", relato novelesco con tintes románticos, en el que el amor se muestra inalcanzable, imposibilitado por obligaciones éticas de los personajes. Ese amor maldito para él, es envidiable a los ojos de sus ignorantes adversarios, que sólo perciben una situación privilegiada:

"Cincuenta o sesenta personas contemplaban ésta escena y yo comprendia que mas de uno de aquellos jóvenes brillantes hubiera dado su renta de un mes por encontrarse en mi posicion." (sic) (21)

En el artículo "Cartas a un amigo", Cané realiza una sátira contra los improvisados críticos de arte que devienen sabios en el arte de Orfeo de la noche a la mañana; como aquel que firmaba: *Uno que fú*, que más hace alusión a la profesión que desempeñaba con antelación el pretendido crítico, que a este noble arte. Cané parodia ese estilo vacuo, que al juzgar a la soprano en su interpretación de "Il Trovatore", de Verdi, diría algo así:

"Como atacó el "Tacea la notte placida!". ¡Era un canario! Y luego, en las transiciones!. En la frase que viene precisamente 127 compases despues del acorde unísono que procede á la fuga en "lá" del terceto, llegó á la altura de las reinas del arte." (22)

Crítico que roza el ridículo cuando al valorar los méritos del tenor, no se le ocurre otra cosa que decir más que lo siguiente:

"[...] lanzó el famoso "dó" que produjo fanatismo." (23)

El relato "Los músicos de la montaña", es una obra compleja en cuanto a su contenido humorístico. En ella aparece la ironía, referida al violín, instrumento "inventado por el diablo para

martirio de los hombres" (24), de sonido chirriante que destroza el tímpano de los mortales sensibles y que en manos de esos pequeños músicos ambulantes que recorren los Alpes, en Saboya, *violadores inocentes del arte sagrado* se retuerce hasta el extremo de conseguir armonizar dos instrumentos de sonoridades dispares como son el arpa y el violín, enfrentados por naturaleza en *eterna guerra*. A este recital de ruidos infernales no negará su felicitación; obligado como está por su educación de hombre elegante y considerado para con aquellos pequeños diablillos. Gesto que uno de ellos, el muchacho:

"[...] me agradeció con una sonrisa que significaba claramente "tengo la conciencia que rasco como un perro" [...]" (25)

No será esa la única vez que utilice Cané la ironía, para decir realmente lo contrario de lo que piensa. Tal ocurre en el siguiente ejemplo, donde todo lo que se expresa ha de entenderse al revés. Esas *cultas costumbres* de las sociedades civilizadas que van en detrimento del prójimo:

"Al caer la tarde, echamos los caballos y cada uno tomó el que primero le cayó a mano, procurando equivocarse siempre, siguiendo la culta costumbre de los centros de población, en detrimento del prójimo." (26)

Humor, gracejo y sibaritismo de Antonio, que así se llama el saboyanito, que ante el epíteto de *haragán* que le lanza su hermana Juana, responde ante los interrogantes de Cané:

"-Oh, señor!. Esa es la historia de siempre. Juana me dice á cada momento haragan y yo pregunto al señor si tiene ese vicio un buen muchacho que cuando Juana camina cinco leguas en un dia, él anda otras tantas; que cuando Juana toca, él tambien; que cuando Juana canta, él la acompaña y por último; cuando le preguntan cuantos años tiene, contesta por él y por Juana. Decididamente, Antonio era lógico como un discípulo de Port-Royal." (sic) (27)

Ese sibaritismo del saboyanito, que se gasta la mitad de las ganancias que obtiene con la música en comer y luego disfrutar de una buena siesta, le cae simpático a ese buen vividor que es Cané; esa filosofía que nos impulsa a disfrutar del presente, sin mirar ni preocuparnos por el futuro. Para semejante criatura, la invitación de Cané para que le acompañen a la mesa ha de ser el mejor pago a sus atronadoras melodías:

"[sus...] ojos resplandecían ante las imágenes que cruzaban seductoras por su gastronómica imaginación." (sic) (28)

Cané también reconocerá el gran mérito que tiene la hermana (con diez o doce años) lanzada por esos caminos a recolectar dinero para su madre y sus hermanos menores. Ese gesto de bondad, con su entrega resignada, le toca las fibras del corazón y no puede por menos que evidenciar esa ternura que siente por la pequeña, más aún para subsanar aquel primer juicio erróneo (que

la hacía parecer antipática a sus ojos, al confundir su necesidad y su bondad, con una mal interpretada codicia):

"Como el brillante oculto en la oscuridad y que al primer rayo de luz lanza mil resplandores, la frente de aquella niña se iluminó de pronto ante mis ojos." (29)

Allí surge el sentimiento de un humorista:

"¡Pobre y buena criatura! ¡Y yo que te había tomado entre ojos!" (30)

Por otro lado, Cané contrasta la pureza infantil sin malicia del saboyanito, todo alegría e inocencia, con el pesimismo y la amargura del adulto que conoce los sinsabores de la vida:

"Oh! como envidio tu alegría, jovial saboyanito que vas por la montaña, gozoso como un pájaro en la mañana! El horizonte de tu espíritu es pequeño y si te abrieran el corazón, encontrarían un ángel dormido en el plácido sueño de la inocencia." (31)

2.4.2. En viaje.

Posiblemente ese amor a la libertad y a lo desconocido, el ansia al movimiento, y por ello al viaje (que nace en un espíritu sensible y soñador) le naciera a Cané en su mocedad y, en especial, en su etapa de internado; donde la aventura era fruto de la imaginación y de la fantasía, a las que ninguna reja podían retener:

"Recuerdo las largas tardes pasadas mirando tristemente las rejas de nuestras ventanas que daban a la libertad, a lo desconocido" (32)

Luego se convertirá en una necesidad imperiosa, fuente inagotable de placer y de recuerdos, que le hace más llevadera la existencia y propicia ese otro placer de compartir con los demás sus vivencias.

Las travesías por mar serán para él "una amarga píldora que es indispensable tragar" (33); pues todavía no se conocía otro medio más rápido de cruzar el Atlántico. Días largos y monótonos en los que el fastidio se apodera del viajero, del que sólo la lectura le podía liberar. El trayecto, de esa manera vivido, se convierte en un mal indispensable, paréntesis entre la salida y la llegada, casi siempre vacío o lleno tan sólo de incomodidades. Aunque también sabe soportar con humor todas las penalidades del río Magdalena y sus temibles mosquitos:

"[...] con precauciones infinitas, se desliza uno dentro de aquel horno, teniendo cuidado de ser el único habitante de la región comprendida entre el "petate" y el ligero lienzo protector." (34)

El humorista es consciente de las debilidades humanas y por ello no las juzga; aunque cuando son las propias, con más razón

ha de reírse. Cané hace lo mismo con su aristocraticismo, que le impide viajar con el común de los mortales. Su dignidad y su situación privilegiada le permiten evitar ese tropel de personas y equipajes, con sus molestias. Esa gracia que muestra el lenguaje se intensifica con los signos exclamativos e interrogativos, que ponen una nota de incertidumbre y de expresividad (situándolas Cané, bien en la mente de los pasajeros, o bien en su propia mente). A la hora de desembarcar en Burdeos, procedentes de Buenos Aires, ven aproximarse dos lanchas a vapor:

"Una lancha, es la de la agencia. Pero ¿la otra?. Para nosotros, oh infelices, que hemos hecho un telegrama a Lisboa, pidiéndola a fin de proporcionarnos dos placeres inefables; primero, evitar ir con todos ustedes, sus baúles enormes, sus loros, sus pipas, etc., y segundo, para pisar tierra veinte horas antes que el común de los mortales." (35)

Ese aristocraticismo no sólo lo es de carácter, de espíritu, sino que lo es también de cuerpo (de tierra). Esa preocupación sensorial y materialista incide sobre la naturaleza humana que constituye a toda persona y de lo que el humorista es consciente. Ese *sensualismo animal*, reconocido en el hotel de Burdeos al sentirse sobre una cama grande con sábanas limpias, lejos de esas falsificaciones que se usan normalmente en los transatlánticos:

"Es un sensualismo animal, si se quiere, pero no vivo en las alturas etéreas de la inmaterialidad y aquella cama ancha, vasta, las sábanas de un hilo suave y fresco, el silencio de las calles, el suelo inmóvil, me dan una sensación delicada." (36)

Ese sensualismo animal, que la cultura pule y transforma en un refinamiento educado y distinguido, ese sibaritismo aristocrático, digo, le hacen apreciar desde un buen lecho, a un buen habano:

"[...] hijo de esa eterna boda pagana de la tierra de Cuba con el sol de los trópicos." (37)

La buena cuna también sale a relucir en cuanto a los vinos se refiere; catador de buen paladar, sabe discernir entre caldos de distinta crianza. En el hotel de Burdeos, en el que se aloja, es agasajado con un par de botellas de vino que suscitan un entusiasta elogio:

"Y con toda majestad, coloca delante de mí dos botellas, cubiertas de una capa de polvo legítima -la tela de araña pegada con goma florece sólo en Norteamérica y Buenos Aires- que son recibidas con vivas muestras de satisfacción." (38)

Esa consciencia de su insigne posición, representando a su país, de su esmerada educación y cultura, de su espíritu sensible, que le permite percibir los contrastes de la vida, no le impiden, sino todo lo contrario, protestar por el trato igualitario que se le dispensa con respecto a otros miembros del crucero (por ejemplo, con el foguista del buque). Este juicio a

priori sorpresivo, en una persona tolerante, no ha de extrañarnos, pues nosotros haríamos lo mismo; sobre todo si las condiciones del camarote son pésimas y resulta que mientras que al foguista le costean el viaje, a nosotros nos cuesta un riñón y parte del otro que dejamos en la litera. Cané emplea aquí el sarcasmo, al estilo de Quevedo, reivindicando las diferencias de clase, que las compañías marítimas parecen no observar, pues:

"[...] han resuelto que, para dormir en viaje, basta un espacio de igual longitud y ancho que el cuerpo del que busca reposo [...] La cama del foguista ocupa en el buque el mismo espacio que la mía; pero él es foguista y yo no. Él puede encontrarse bien en un lecho que es martirio para mí. Yo viajo por placer o por lo menos por un acto libre de mi voluntad y no por condena. ¿Por qué no me dan una cama cómoda y me cobran más?" (39)

Las comparaciones desmedidas, tan gratas para Cané, que ponen en concordancia dos realidades alejadas entre sí y que sólo la imaginación puede encontrar el parecido, resultan también humorísticas cuando en esa comparación uno de los dos componentes, o los dos, pierde prestigio; o de su imagen resulta una visión cómica, por la exageración:

"Las sábanas son cortas, la almohada es un sistema orográfico accidentado" (40)

Causa determinante de comportamiento aristocrático, en Cané, es el sentirse parte integrante de un grupo de gente distinguida, con plena conciencia de la propia personalidad, de su privilegiada educación y, por ello, se siente diferente de todo aquello que equivalga a impersonal e irreflexiva multitud; como muestran las calles de París, el día de la Fiesta Nacional (14 de Julio).

Una masa deforme y tumultuosa, que carece de todo trato social y pulimiento que haga olvidar la parte bestial del ser humano, ha tomado la calle. Un despreciable ser representante del colectivo, lo encontramos entre los cocheros de París (populacho soez contra el que empleará el látigo de su ironía como venganza y desagravio). El día de la Fiesta Nacional por las calles de París pasa, pues, un cochero sin la bandera de la República, y un grupo de ciudadanos se abalanzan increpándole. Cané se regocija con el espectáculo, esperando que aquel cochero sea calentado por la turba, y así sentirse reconfortado de los frecuentes desaires provocados por semejante canalla:

"[...] es interpelado, saludado con los epítetos de "mauvais citoyen", de "réac", etc. Me detengo con fruición debajo de un árbol, porque espero que aquel cochero va a ser triturado, lo que será para mí un espectáculo de incomparable dulzura, una venganza ligera contra la especie infame de los cocheros de París. Pero aquel es un "engueuleur" de primera fuerza. Habla al pueblo con acento vinoso, dice mil gracejos insolentes, en el "argot" más puro del "voyou" más canalla, y por fin... canta la Marsellesa" (41)

Ante todo lo que signifique multitud impersonal, ante los tumultos irreflexivos, ante la acumulación de seres como si de un rebaño se tratase, Cané sentirá un profundo rechazo. Su educación selectiva le ha enseñado el cultivo de la dignidad humana y del subjetivismo, frente a esto las masas deformes de las grandes urbes, representan lo más ruin y grosero de la sociabilidad.

A este desprecio de las multitudes, se une el que siente por ese despiadado mercantilismo que se sirve impunemente de la población del planeta para hacer su negocio. En su viaje por los Estados Unidos, se acercará a visitar las Cataratas del Niágara (Niágara Falls), y ante el negocio desmedido que allí hay montado, recuerda con nostálgica añoranza:

"¡Oh, mi soberbio Tequendama, dónde estás, con tu acceso difícil, tus bosques vírgenes, tus sendas abruptas, tus rocas salvajes!"
(42)

Cané también hará alarde, en su escritura y en su pensamiento, de una gran comprensión con respecto a esos derechos humanos conquistados con esfuerzo por la sociedad; en ese mundo abigarrado de París, con sus grandezas y miserias. Con qué elegancia, precisión y sensibilidad nos da en imágenes aspectos de la compleja vida parisina; como ese falso eufemismo de las *mujeres de vida alegre* que como lúgubres sombras cruzan por nuestra existencia. En el rechazo de los tumultos festivos del 14 de Julio, Cané se refugia en su habitación; pero allí, la soledad de la misma y el calor sofocante le hacen regresar a la calle; el bullicio ha desaparecido y apenas se ven:

"[...] uno que otro grupo de retardatarios, y aquellas sombras lívidas, flacas y miserias, que corren a lo largo del muro y os detienen con la falsa sonrisa que inspira una piedad profunda"
(43)

Qué imagen tan distinta de aquella otra que le provocan semejantes mujeres en las Antillas Francesas. Ante su presencia agobiante e inoportuna, Cané saca a relucir la sátira y la ironía. No tiene reparos en mostrarse incluso tosco, con tal de repeler a esas criaturas soeces y fastidiosas:

"Las huríes africanas se suceden unas a otras y en un francés imposible, grotesco, os invitan a pasar el puente del Sirat; basta, para no sucumbir, recordar el procedimiento de Ulises y taparse, no ya los oídos, sino las narices, lo que es más eficaz. Pululan, salen de todas partes, hasta que es necesario apartarlas con violencia" (44)

El carácter observador de Cané se pone a prueba para descubrir los diferentes aspectos que adopta el mareo en un viaje por mar, según el mareado sea hombre o mujer. Cané se muestra irónico y hasta sarcástico con el aspecto desagradable, *ridículo y repulsivo* que tienen los caballeros cuando se marean a bordo de un barco; acto indecoroso que podrían evitar quedándose en su camarote. Todo lo contrario ocurre con las mujeres, que adquieren

un aire interesante que las muestra débiles, frágiles, inseguras, requiriendo de auxilio:

"[...] un aire interesante que obliga a la cortesía" (45)

El carácter de Cané es por naturaleza jovial y bondadoso y de pensamiento escéptico; aunque no falte en ocasiones una cierta pose en ese eterno fastidio que le caracteriza. El fastidio de quien tiene todo ante sí, la vida le sonríe y se aburre de tanta facilidad y comodidad.

Cané es observador, un espíritu siempre alerta de lo novedoso, de lo personal o de lo sospechoso; de aquello observado como en un descuido, fuera de su lugar, y por ello raro, anormal, cómico. Sus retratos inciden en esa mirada microscópica que todo lo analiza, destacando los pormenores que pasan desapercibidos normalmente al observador descuidado. Tiene la facilidad del retrato rápido, escueto en palabras pero intenso en contenido; de claro-oscuros que resaltan junto a lo serio, lo jocoso o risueño, como contraste, como sal de la prosa.

De Rufino Cuervo, el insigne lingüista autor de las Aportaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, que aparte de sus trabajos filológicos se dedica al no menos noble oficio de cervecero. Aunque ello produzca una sonrisa de sorpresa, nos muestra otra faceta del ilustre estudioso, quien lo mismo se ocupa de una labor minuciosa sobre lenguaje que despacha un cajón de cervezas:

"[...] Cuervo -a quien respeto como filólogo, como sabio, como todo, menos como cervecero-" (46)

De estos retratos simpáticos y distendidos, no se escapan los religiosos, como el abate Masdél, buen vividor que nos recuerda a los clérigos medievales; cuando las necesidades del cuerpo no se discernían tan claramente de las necesidades del espíritu. Contraste que se evidencia con los giros y galicismos que dan una nota discordante con la idea que de un religioso ha de tenerse. Cané insinúa y motiva nuestra interpretación, pero sin detenerse en pintarnos minuciosamente ese espíritu complejo; a lo sumo sugiere los contrastes que acapara.

"El abate Masdél, vicario de una de las parroquias más aristocrática de París, reflejo vivo de sus colegas del pasado siglo, alerta, juguetón, arrojando con pasmosa frecuencia sus hábitos por "encima de los molinos" [...] Alma de "baccara" [...]; bebedor de la vieja escuela, amigo de la "gaudriole", insinuante, inteligente, agradable cuando quiere, "bout-en-train" de todo el mundo, excepto de aquellos cuya "grandeza" los fija en la orilla." (sic) (47)

Incluso la democracia parlamentaria francesa, viva y palpitante, se puede ver desde el punto de vista del humorista profundizando en sus aspectos teatrales y en lo que pueda tener de gallinero alborotado y caótico. La Cámara de los diputados franceses, con todo el respeto y admiración que le producen,

presidida por Gambetta y su *representatividad*, semeja un movimiento teatral caótico, con sus distintos puntos de acción que se superponen y donde cada uno representa el papel que se le ha asignado. Dramatización en la que existe una escena, con sus actores, constituida por los escaños de sus señorías, y un público expectante, formado por las visitas ocasionales que se distribuyen por las tribunas.

"Entretanto, abajo se desenvuelven escenas de un cómico acabado; el intransigente Raspail da de tiempo en tiempo un grito y Gambetta lo invita a acercarse a la tribuna a fin de poder ser oído en sus interrupciones sin sacrificio de su garganta. Baudry-d'Asson, un nulo de la derecha, cuyo faldón izquierdo está en manos del obispo de Angers, lanza improperios a cada instante, a pesar de los reiterados tirones de su mentor; a despecho del orador, se traban diálogos particulares insoportables; los ministros, en los bancos centrales, conversan con animación, mientras son vehemente y personalmente interpelados en la tribuna, y sobre toda aquella vocería, movimiento, exasperación, risas, gritos y denuestos las tribunas silenciosas, graves, inmóviles en su perfecto decoro." (48)

La imagen del Senado no es menos humorística, aunque se muestre respetuoso y afectivo con la edad de los senadores; esos doctos "viejecitos", que todavía se rebelan a esa falta de agilidad y movilidad que acompaña a los años:

"En el Senado, el ideal de Sarmiento. Desde las altas tribunas, la Cámara parece un campo de nieve. Cabezas blancas por todas partes [...] Son las viejas ilustraciones de la Francia [...] Bulliciosos también los viejecitos; los años no les pueden hacer olvidar que son franceses." (49)

Estos retazos humorísticos están dados siempre desde el mayor respeto, pues el poder político para ser eficiente y acatado por los gobernados, precisa del distanciamiento en el trato y el decoro. No se lo puede tratar con familiaridad, sin poner en peligro el orden y el sistema mismo:

"[...] el poder requiere formas exteriores, graves, serenas, y el que lo ejerce debe rodearse, no ya de la majestad deslumbradora de una corte real, pero sí de cierto decoro que imponga a las masas." (50)

Aunque, no se queda corto en las críticas cuando se trata de los malos gobernantes que no cumplen con la tarea que tienen encomendada. Ironiza sobre el mal funcionamiento municipal que observa en Bogotá; algo que es familiar también en Buenos Aires y en todos los descendientes de la estirpe de Rinconete y Cortadillo (El Buscón) donde por ejemplo los impuestos recaudados por higiene, no se ven correspondidos con la imagen que transmite la ciudad, evidenciando su mal aprovechamiento. En este ejemplo, Cané hace uso de la ironía, para insinuar lo que no se dice, afirmando el derecho que tenemos todos a ser saqueados impunemente:

"[...] ¿desde cuándo acá los impuestos municipales se emplean entre nosotros, nobles hijos de los españoles, en el objeto que determina su percepción? ¿Cuánto pagaba hasta hace poco un honrado vecino de los suburbios de Buenos Aires en impuesto de empedrado, luz y seguridad, para tener el derecho de llegar a casa sin un peso en el bolsillo, tropezando en las tinieblas con el barro a las rodillas?" (51)

Esa crítica también se encamina contra toda autoridad que cometa un acto de negligencia, incumpliendo su trabajo o haciendo un uso erróneo de sus funciones. Tal sucede con el capitán de un barco, que habiéndose declarado un brote de fiebre amarilla en las costas del Guadalupe (por el calor sofocante de las Antillas), realiza un simulacro de cuarentena, donde no se permite bajar a tierra a los pasajeros, para evitar todo contacto con la población; pero a la vez permite que el barco se aprovisione de todos los víveres necesarios, con el peligro de contagio que ello conlleva y donde los aguacates, las chirimoyas y los mangos se convierten en auténticas bombas de relojería, esperando estallar en el estómago de los sufridos pasajeros:

"Los miramos con ojos ávidos, porque el calor incita, pero la prudencia vence y, absteniéndonos, nos evitamos una fiebre segura." (52)

También ironiza sobre las creencias religiosas y los liberales de pacotilla, que contradicen sus palabras con sus actos; como aquellos caballeros bogotanos, liberales, que mandan a sus hijos a colegios religiosos, excusándose en que no es por ellos, sino por estar a bien con "las mujeres". Con lo cual matan dos pájaros de un tiro y mostrándose defensores del pensamiento de su época, no contravienen los mandatos del cielo, teniendo como valedoras a sus esposas. Cané potencia ese carácter humorístico utilizando para ello la inseguridad que crean los signos de interrogación y exclamación:

"[...] siempre es bueno tener que estén bien con el cielo, porque... ¿si por casualidad todas esas paparruchas fueran ciertas? ¡Se han visto tantas cosas en este pícaro mundo!" (53)

Cané observa diferencias entre el espíritu latino, más sanguíneo y temperamental, siempre pronto al vocerío y a la franca hilaridad, y el espíritu inglés, más flemático, distante, comedido en todas las expresiones fisiológicas. Así se aprecian en ese carácter mecanicista y monocorde del público y los jugadores asistentes a un partido de polo:

"[...] ni un grito, ni una exclamación, ni un acento de entusiasmo. Me hacía aquello el efecto de una "danza macabre", en la que los muertos bailan en silencio, al triste compás de los huesos entrechocados, ... Apenas dejamos el parque sombrío, la raza predominó y nos indemnizamos riendo alegremente de aquellas diversiones mortuorias y burlándonos un poco de nosotros mismos." (54)

¿Quiénes componen este grupo?: dos damas argentinas, Cané, y otro buen elemento, Emilio Mitre. Rememoramos con ellos esa tarde en que se reúnen para asistir a un partido de polo. El tiempo, no olvidemos que estamos en Inglaterra, es desapacible: lloviznea, hace frío, el espectáculo se retrasa, ven una carpa vacía y allí se dirigen con las damas para guarecerse del clima. ¡Qué extraño!, la gente desde el exterior les mira con perplejidad, mientras soportan la lluvia estoicamente. En esto Emilio Mitre revela al grupo que un tipejo de aspecto sospechoso y de intenciones desconocidas, deambula desde hace rato en torno suyo, mantenido a raya tan sólo por la dura mirada de Mitre:

"En efecto, observamos que un hombre pequeño, con cierto aire de domesticidad, hacía frecuentes tentativas por acercarse a Mitre, pero batía retirada apenas éste lo miraba. Al fin, Emilio lo arremetió con un "What's the matter?" bastante enérgico. Se hizo un nudo en la garganta del infeliz; se puso rojo, violeta, amarillo e interrumpiendo cada sílaba con un "excuse me, sir!" explicó que aquel pabellón era destinado a la princesa Christine y ... Nunca nos hemos explicado la timidez de aquel hombre; pero revela el respeto profundo que en esos centros sociales los criados tienen por los concurrentes" (55)

Cané en su aritocraticismo, no saca más provecho de esa confusión, restituyendo inmediatamente el lugar usurpado a la princesa, por el inmenso respeto que le merece la corona; centrándose en el apuro del sirviente, al que su sentimiento de clase inferior impide cumplir con su tarea.

Ya que estamos en las islas británicas, echemos un vistazo a los comestibles ingleses. La comida en Londres, que no ha variado mucho desde los tiempos de Cané, aunque han pasado 100 años, dicta mucho de parecerse a los manjares esperables en un país civilizado:

"[...] ¿quién piensa en comer en Inglaterra?. Sólo se debe pensar en esa función, cuando es posible llevarla a cabo con placer y en Londres es inútil intentarlo." (56)

Juicio nada fortuito en Cané, pues en su viaje a Nueva York reincidirá en él. Viaja en un vapor (El Alene), construido en Glasgow, que como buen británico no tiene entre sus placeres el de la buena mesa. Para acabarlo de arreglar, en lugar de café le sirven *un líquido barroso*:

"[...] mi paciencia se agotó y en un arranque, lancé la taza, plato y cuchara al mar." (57)

La urbanidad y la buena educación de Cané hacen su efecto, reflexiona sobre ese gesto impulsivo, infructuoso, que no conseguirá mejorar la calidad del café y arrepentido se dirige a enmendar su impulso con unas monedas cuando se cruza con el capitán:

"[...] un inglés burdo, áspero y antipático, que se lo pasaba todo el día encerrado en su cuarto con un loro, sin duda embriagándose los dos." (58)

No olvidemos que son miradas retrospectivas desde el presente. Por ello, su valoración del capitán estará influenciada, desde el comienzo del relato, por el cúmulo de acontecimientos que se suceden durante la travesía. Fruto de ello será esa fantasía cómicamente absurda de imaginar al capitán y a su loro emborrachándose juntos; realidades distintas que se equiparan y equilibran en su común afición a la bebida.

Ese recuerdo airado le lleva a transmitirnos una imagen degradante y un tanto arisca de la máxima autoridad del buque, encerrado en su camarote con la única compañía de su alcohólico y alado camarada; como cuando llega al buque el "New York Herald" y todos se disputan su lectura, habiendo de claudicar ante los derechos del capitán:

"El "lobo" se encerró en su cuarto, y creo que, no sólo leyó hasta los avisos el muy miserable, sino que corrigió hasta las faltas tipográficas." (59)

Pero volvamos a donde nos quedamos, habíamos dejado al Sr. Cané en la cubierta del buque, cuando se encaminaba a subsanar su acción con unas monedas, se topa con el capitán y éste le recrimina su acción. Entre ambos se entabla un diálogo lleno de gracia y jocosidad, que da una muestra ejemplar de lo que podría haber dado de sí Cané. En esa confrontación verbal se pasa inventario a los objetos que volaron por la borda, donde el capitán increpa a aquel desconocido pasajero:

"Señor, usted acaba de tirar una taza al mar". "Si, señor". "Y el plato también". "Perdón, usted olvida la cuchara". "Usted ha hecho mal". "En todo caso ésa es cuestión mía". "Yo no puedo consentir que usted proceda a demoler mi buque" "No tengo tal intención". (60)

Actitud que contrasta con la que mostrará el capitán una hora más tarde, cuando sepa quien es ese insolente pasajero. Momento en que confesará con humildad la mala calidad del café que se sirve en su buque; asegurándole a Cané que:

"[...] toda la vajilla de a bordo estaba a la disposición de mis arranques [...] ¡Misericordia humana!" (61)

La alimentación, con sus manjares y el cultivo del placer de la mesa, para un sibarita como Cané, no pueden dejar de ser objeto continuo de atención y por ello de sus críticas e ironías. No son pocas las cosas que ha tenido que ver y comer por esos mundos de Dios. En sus múltiples viajes por mar, a bordo de cualquier barco, donde la carne se conservaba durante días en bloques de hielo, lo menos que podía pasar era que perdiera, en el mejor de los casos, todo su sabor. En la travesía de Buenos Aires a Burdeos, la cocina tiene el aspecto de un trámite burocrático, mecanicista, carente por completo de ese toque

inmaterial y sublime que se precisa para convertirla en el arte de la exquisitez:

"El cocinero, cuando el ecónomo le indica pasteles en el "menú" del día, los hace duros y secos como una protesta, bajo pretexto de que tiene que fabricar trescientos cincuenta ejemplares. El funcionario tiene razón; pero a mí, que me sería completamente indiferente que trescientos cuarenta y nueve fueran detestables, siempre que el mío, blando y esponjoso se rindiera a discreción, me parece falso el raciocinio del cocinero y reniego contra la compañía y hablo de mis viajes anteriores, como de la edad de oro." (62)

En la larga travesía (15 días) desde Saint-Nazare (Francia) hasta Pinte-à-Pitre (en la Guadalupe), si la tolerancia y esa especial reflexión que todo lo relativiza y en todo encuentra motivo para el divertimento no se impusieran, la pesadez y la monotonía podrían lanzarnos por la borda:

"[...] el buen humor supo convertir en motivo de broma hasta la detestable comida que se nos daba." (63)

No era mucho peor la comida a bordo del "Antioquia", recorriendo las aguas del Magdalena (en las entrañas de Colombia):

"[...] es muy mala para un colombiano, pero para un extranjero es realmente insoportable" (64)

"Se abandona la empresa, y cuando la debilidad empieza a producir calambres en el estómago, se acude al "brandy", que engaña por el momento" (65)

Esta experiencia en la selva colombiana sólo es comparable a la pasada en el hotel Neptuno, en la Guayra, recuerdo que:

"[...] me acompañará como una maldición durante toda mi vida" (66)

En la extensa experiencia que posee, de lugares de hospedaje, que le ha permitido conocer desde los hoteles más lujosos y de ambiente más refinado de París, Londres, Viena o Nueva York, hasta las más miserables posadas de los paramos argentinos o de Los Andes, ha visto cubrir su cuerpo por las más finas sábanas de Holanda y también por aquellas otras de las que uno tenía que dar gracias a Dios por la parte de cuerpo que nos cubría y siempre con la incertidumbre de si estarían completamente libres o, lo que era frecuente, habitadas por animales microscópicos y carnívoros; lugares en los que el propio posadero:

"[...] compadecido sin duda de mi juventud, me ha dado el consejo de dormir a cielo abierto" (67)

Pero nada de esto es comparable en la memoria de Cané con lo vivido en la Guayra, en el Hotel Neptuno, contra el que liberará

todas las avispas de su ironía y el sarcasmo más quevedesco. ¡Cuánto rencor guarda Cané a aquel lugar!:

"[...] que, como una venganza, enclavaron las potencias infernales en la tétrica Guayra. ¿Describirlo? Imposible; necesitaría, más que la pluma, el estómago de Zola, y al lado de mi narración, la última página de Naná tendría perfumes de azahar. Baste decir que el moblaje de cada cuarto consiste en un aparato sobre el que jinetea, como diría Lainez, una palangana -que en Venezuela se llama ponchera-, con una media naranja invertida de mugre en el fondo. Luego, una silla, y por fin, un catre. Pero un catre pelado, sin colchón, sin sábanas, sin cobertores y con una almohada que, en un apuro, podría servir para cerrar una carta en vez de oblea. El piso está alfombrado [...] ¡de arena!. No penséis en aquella arenilla blanca y dulce a la mirada, que tapiza los cuartos en las aldeas alemanas y flamencas... No; una arena negra, impalpable y abundante, que se anida presurosa en los pliegues de nuestras ropas, en el cabello y que espía el instante en que el párpado se levanta para entrar en son de guerra a irritar la pupila" (68)

Hotel en el que, a la hora de comer, se distribuyen sobre la mesa un gran número de platos, sin orden ni armonía; mostrando las mil y una posibilidades que tiene de cocción el plátano, en el entrante, en el 1^{er} o 2^o plato, en el postre.

"¿Se come? Mentira, allí se enferman los estómagos más fuertes, allí se pone lívido de cólera el caraqueño distinguido, a la par del extranjero." (69)

Párrafos parecidos se pueden encontrar en Juvenilía (que nos recuerdan las peripecias del Buscón). El almuerzo en el colegio estaba:

"[...] compuesto de un caldo con papas, las papas duras y el caldo flaco, seguido por un trozo de carne salada, el trozo chico y la carne paquidérmica." (70)

Estos malos momentos vividos, en pésimas condiciones y con escasez de medios, serán determinantes para que Cané no pueda soportar que en un restaurante elegante y selecto de París, por ejemplo, le pongan un plato frío o una carne pasada; pues en aquellos lugares apartados del mundo y de la civilización uno tiene que apechugar con lo que le echen, pero en estos centros de la cultura y del arte, donde todo abunda (hasta los maestros de cocina), el más mínimo defecto es un crimen de lexa majestad que ha de pagarse con el bochorno, como mínimo, del cocinero o del "maître".

En cuanto al lecho, túmulo sagrado del descanso, ya hemos adelantado algunos de los percances, no poco frecuentes, con los que tuvo que enfrentarse en singular batalla; inconvenientes a los que hubo que disputar el lecho, saliendo derrotado la mayoría de las ocasiones. Ejemplos tangibles de los míseros lugares en los que se hospedó, cuando la naturaleza no permite dormir a

cielo raso y el hombre no dispone de comodidades mayores. Sirva de ejemplo ese *catre* del Hotel Neptuno, antes descrito.

Encontrándose en las Antillas, en Fort-de-France en una de las paradas de varios días que hace el buque que le trae de Europa:

"Una noche de las que permanecemos en Fort-de-France, encontré mi lecho en el hotel tan inhabitable o tan habitado, que me vestí en silencio, gané la calle, y a riesgo de perderme, me puse en camino hacia el vapor." (71)

En situaciones más afortunadas no es él el que padece directamente sobre sus carnes aquellas torturas, sino algún incauto amigo o acompañante. En Bogotá, Cané tiene la suerte de alojarse en casa de la señora Maurí, anciana encantadora que como una madre le prodiga todo tipo de atenciones. No goza de igual suerte un *colega inglés* (nuevo embajador de su país en Bogotá) que viaja con su familia, y que se hospeda en el Hotel de Villeta:

"¡Habían pasado una noche infernal, compartiendo las cama con una cantidad tal de bichos desconocidos, que las dos o tres cajas de polvo insecticida que habían esparcido por precaución, sólo habían servido para abrirles el apetito!" (72)

Al terminar su tarea como embajador de su país en Colombia, se le asigna una legación europea. En un viaje de Bogotá hacia la costa, buscando el mar, tienen que hacer noche en Manzanos, donde, por voluntad propia, no se deleita con la cerveza de Rufino Cuervo:

"Al fin, nos tendimos en unas camas flacas como las vacas de Faraón, pobladas de magros insectos que bien pronto entraron en campaña." (73)

En este último ejemplo, podemos observar el magistral empleo que Cané hace de uno de sus recursos cómicos predilectos: la comparación. Comparación que equipara una realidad tan cotidiana y tan mediocre, como es una humilde cama de aldea, con otra realidad más solemne y grave, aunque sólo sea por su simbología religiosa y cultural, como son las vacas flacas del Faraón; que sólo tienen de humilde su mediocridad física, símbolo de los años difíciles (penuria que también sufrirá él en sus propias carnes). Pero la comparación no se queda sólo ahí, sino que va mucho más lejos. Esas vacas flacas, que evidencian en sus costillas el hambre que pasan y la escasez de alimento disponible, tienen su antagonismo en esos magros insectos a los que al parecer no les falta alimento que llevarse a la boca; como lo evidencian las grasas que se acumulan en sus cuerpos por esa vida hiperactiva y sedentaria. De esta manera vemos como se truecan las realidades y lo deseable y esperable (magras vacas e insectos esqueléticos) se transforma en lo extraño e impropio, causando ese contraste tan grato a lo cómico y a lo humorístico.

Todas estas diferentes anécdotas que Cané va recogiendo a lo largo de sus dilatados viajes y en cuantas pulperías se cruzaron en su camino, nada son comparándolas con *La Noche de Consuelo* (sintomático topónimo); en la que le fue dado presenciar la más singular y desigual batalla que nunca ojos humanos hayan contemplado. Aventura que tiene mucho de quijotesca, con esa pulpería que nos recuerda a la Venta de Maritorme, en la que se reúnen los viajeros para pasar la noche e intentar reconfortar con el sueño el cuerpo molido por el viaje. En este lugar pasarán mil incidentes graciosos para el lector y dignos de ser contados. Cuando Cané se dispone a conciliar el sueño:

"[...] empezó a hacerse oír el grillo más atemorado que he escuchado en mi vida; el falsete atroz y monótono me crispaba el alma." (74)

Uno de los hospedados, con un candil en la mano busca al grillo; escena de indiscutible sabor cervantino que:

"[...] me permitió ver vagando por el cuarto de una venta, en las montañas andinas, la vera efigie de Don Quijote" (75)

El pulpero-ventero, más "habitado a esos pequeños incidentes de la vida" y haciendo uso de su ciencia instintiva, que le daban la confianza del saber ampliamente experimentado en aquellas confrontaciones, no se inmutó:

"- Ruperta, dame "la" alpargata.

Si aquel hombre hubiera dicho: "dame "una" alpargata", no me habría llamado la atención. Pero aquel "la", esa especificación concreta de un individuo de la especie me hizo incorporarme en el lecho y mirar por la puerta entreabierta [...] El infame grillo, por una intuición del genio, como se llaman en la vida las casualidades, había callado un momento. ¡Nada le valió!. Al primer gorjeo, rápido, enérgico, sin vacilación, como el memorista que hace un cálculo ante la concurrencia absorta, el ventero, de un golpe, lo aplastó contra la pared." (76)

En esta escena cómica, donde el lenguaje entrecortado va creando la tensión necesaria para estallar en esa resolución final, cumple un papel principal la gracia gramatical, procedente de esa individualización de un instrumento tan insignificante como mortífero: la alpargata.

"[...] instrumento de muerte terrible a los coleópteros en manos de aquel hombre" (77)

Como consecuencia lógica de la fuerte impresión recibida, se suscita en Cané un duro enfrentamiento con el pertinaz insomnio, que le permite registrar uno a uno el más ligero ruido de la noche: el respirar acompasado de los que duermen, algún que otro cencerro de los animales en el corral, mil imágenes y recuerdos pasando velozmente por la cabeza. Cuando, por fin, la vigilia es vencida por el cansancio y, poco a poco, los músculos del cuerpo se relajan en el sopor deseado y los párpados se cierran

pesadamente; en ese mismo momento y como si estuviera a su cabecera:

"[...] casi a mi oído, resonó el canto de gallo más histérico y estridente que me haya rasgado el tímpano sobre la tierra" (78)

Adjetivación cómica, que marca desde la inadecuación las propiedades, la sonoridad y la convulsión nerviosa de la personalidad de este matutino animal. La primera idea es recurrir a "la" alpargata, pero enseguida se desecha, por no ser el arma adecuada para dicho enemigo:

"¿Qué hacer?. Me incorporé en el lecho, me orienté un momento y lancé el brazo a vagar por la obscuridad en la esperanza de que chocara con el cuello del maldecido animal, lo que me permitiría convertir mis dedos en un garrote vil." (79)

No hay que pensar por esto que Cané no sea un amante de los animales, todo lo contrario; normalmente los saborea en exquisitos guisos.

En el viaje desde Colombia a Nueva York, se busca una distracción que le haga olvidarse del tedio que supone para él viajar por mar; ésta consiste en cuidar un "turpial" que había embarcado una niña. El canto del pájaro era "de una dulzura melancólica y profunda" (80), según los recuerdos del escritor. A la hora del desembarco algún marinero, por descuido y para que no molestase, debió colocar la jaula sobre el saliente de la caldera que había en cubierta; cuando Cané se acerca con la niña en busca del pájaro:

"El pobre animal agonizaba; medio asado por el calor de la caldera" (81)

Todos los remedios que aconsejaron tanto dos médicos que iban a bordo, como gran número de pasajeros, fueron inútiles.

Cané intentará sacudirse ese ataque de sentimentalismo, buscando un fuerte contraste de imágenes entre ese suceso pasajero que le enmaraña en sus redes emotivas, y la realidad cotidiana, en la que sus necesidades vitales le inducen a comer y sus gustos particulares le indican el succulento manjar que suponen las aves:

"Yo me paseaba como un imbécil en el puente, renegando contra mí mismo y mi estúpido sentimentalismo que me hacía pasar un mal rato por la muerte de un turpial, cuando anualmente me absorbía un sinnúmero de aves, muertas para mi uso particular, con la más perfecta tranquilidad de conciencia." (82)

Ese falso sentimentalismo hacia el mundo animal tiene una excepción, para él, en la tortuga; la cual dejó de comer tras ver una terrible escena en el Magdalena, en que uno de los "bogas" del barco en que viajaba pretendía separar el cuerpo del animal de su caparazón, con hacha y machete, pero sin matar previamente al animal:

"[...] cuya cabeza pendía y cuyos ojos se entrecerraban a cada golpe de hacha... ¡Se la quité de entre las manos, lo obligué a matarla en el acto, pero no he vuelto a probar tortuga!" (83)

Una faceta humorística que también cultiva Cané es la del *humor negro*. Este consiste en una especial anestesia del sentimiento, allí donde se pone en peligro la vida humana. Se trata de un juego con la vida y la muerte, donde el daño recibido o que se puede recibir, no es visto como tal, al menos momentáneamente; quitándole toda trascendencia, como si de un simple juego verbal se tratara. En el humor negro el escritor simula no darse cuenta del dramatismo que las anécdotas encierran. Se trata con irreverencia e insensibilidad algo tan crucial para el hombre como es la vida o la muerte, y el límite diáfano entre ambas, se diluye como un azucarillo en el café, para convertir al hombre mismo en una marioneta con la que se puede hacer de todo.

En el viaje de Buenos Aires a Burdeos, Cané evidencia esa aparente insensibilidad hacia la muerte, tratando a los cadáveres provocados por una epidemia, como si de unas manzanas podridas se tratase:

"[...] se declaró la viruela negra a bordo, tuvimos que echar al agua algunos individuos que habían dado muestras inequívocas de haber concluido la travesía de la vida" (84)

En el viaje de regreso desde París, Cané se entretiene haciendo una minuciosa enumeración de las personalidades que comparten viaje con él, y sus respectivas ocupaciones. Entre ellas se encuentra:

"[...] una señora alta, joven, buena moza, que no faltó un día a la mesa, a pesar de haber perdido en la travesía una hijita que fué sepultada en el mar" (85)

Pérdida causada por enfermedad o precipitada en el mar, es lo de menos, lo que resalta Cané es la facilidad de la madre para sobreponerse al dolor. Historia comparable, si nos olvidamos de la racionalidad que debe caracterizar a un ser humano, con la leyenda de las lágrimas del cocodrilo.

Navegando por el río Magdalena (Colombia), al divisar unos caimanes, nos pone al corriente de los diferentes nombres que recibe, según los países, sus características, sus hábitos y su naturaleza. Especie ovípara, que entierra los huevos en la arena; cuando éstos están a punto de romperse, *la sensible madre* se sitúa con la boca abierta al lado del nido. ¿Para proteger a sus recién nacidos de sus posibles depredadores?, nos preguntamos. Nada más contrario a su intención. Mientras algunas crías saltan directamente al río otras, más torpes o ignorantes de lo que les espera:

"[saltan en...] la enorme boca materna que los recibe y los engulle en un segundo. Se calcula que la "caimana" se come la mitad de sus hijos. Luego, la piedad materna la invade, y

semejante a la Niobe antigua, deja correr dos lágrimas por sus hijos tan prematuramente muertos. ¡Una vez en el agua, reúne la prole salvada y no hay madre más cariñosa!" (86)

En la Martinica, dialogando con un médico que se dirigía a Panamá, la conversación se desvía hacia los negros; a quien el médico considera como una especie inferior a los blancos, en un rango equiparable al caballo, al toro o a otros animales de los que el hombre blanco se aprovecha. Ante tamaña estupidez Cané no puede aguantar más y replica:

"¡Pero a ese paso, usted aceptaría la práctica de comernos a los negros!" "¡No, porque la carne de vaca es mejor y las vacas no pueden cortar la caña ni recoger el tabaco!" ¡Aquel hombre era un socialista en absoluto y no caían de sus labios sino planes de reforma con vistas a la felicidad humana sobre la tierra!..." (87)

En la Guayra, esperando a embarcarse, le toca presenciar, como espectador, el desembarco de la compañía lírica que venía a cantar en el teatro de Caracas, el mar se encontraba embravecido y el desembarco de esos "ruiseñores exóticos" (88) no se avecina sencillo. Con ese humor negro que adormece la emoción, nos narra con ingenio sus últimos gorgoritos:

"Al menor descuido la ola estrellaba la embarcación contra las rocas o el muelle y el mundo perdía algunos millares de "si" bemoles." (89)

2.4.3. Prosa ligera.

El tomar conciencia de las oposiciones y contradicciones que encierra la vida, sentida como una tragicomedia con sus dos facetas complementarias, es una de las características necesarias para tener alma de humorista. Sentimiento que puede surgir al ver las esperanzas y los sueños de juventud frustrados, las ilusiones que se han ido quedando atrás. Sobre los compañeros que en la juventud compartieron con él el gusto por la música Cané proyecta su melancolía y su escepticismo ante la vida. El sedentarismo que, como un adelantado emisario de la muerte, ahoga las ilusiones, el impulso de aventura y la rebeldía juvenil:

"De los vivos, ¿a qué hablar?. Viejos magistrados unos, "fruits ratés" otros, buenos padres de familia los más, todos vamos siguiendo, con semblanza de conciencia, esta cómica ruta cuyo final no está lejos" (90)

Es la sonrisa amarga de un alma enferma, pero luchadora que se resiste y se enfrenta a su destino con los medios puestos a su alcance.

En el relato "En el fondo del río", un personaje solitario (Carlos Narbal, "alter ego" de Cané) imbuido en un espacio que se le muestra ajeno y desconocido por sus múltiples cambios, se sentirá extraño y desplazado. Ante esa sensación se vislumbra la huida como posible solución. Escapar, mudar de ambiente y de lugar, viajar; cualquier cosa antes que dejar que la monótona

existencia se nos agarre al cuello. El viaje se ansía entonces más por lo que dejamos que por lo que nos espera; pues el llegar a nuestro destino es recomenzar con esa angustia pasada y vuelta a querer cambiar de ambiente. Ese vacío existencial que siente el protagonista no desaparecerá por mudar de lugar o de país; pues, incrustado en el alma, le acompañará como su sombra. Un alma enferma de melancolía, en la que los libros, las lecturas y el sueño surgirán como reparadores momentáneos de la existencia, aliviándola de sus múltiples fatigas y dolores. Existencia de la que pueden escaparse, en un momento de debilidad, las lágrimas:

"La reacción fué violenta, se puso de pie, enjugó el rostro, sonrió con desprecio de sí mismo, [...]" (91)

Desde esta perspectiva, nosotros mismos somos el primer objeto cómico, sobre el que el escritor humorista ha de dirigir su mirada. Objetivizar la anécdota personal. Como cuando recién llegado a Caracas y alojado en un anexo del hotel, por no disponer de un alojamiento más digno para su persona, se presenta de madrugada el ministro de relaciones exteriores caraqueño para hacerle los honores. Cané, en ropa de cama, abre malhumorado la puerta. Después de las disculpas por ambas partes, aquél por la hora y éste por el aspecto, el primero sale para interponer infructuosamente *sus buenos oficios* en mejorar las condiciones de Cané y conseguirle un asistente. Esfuerzo inútil, a pesar de tratarse del señor Ministro:

"[...] sea porque se le desconociera jurisdicción o por causas que la historia no pone en claro" (92)

Reminiscencias quijotescas, con esa incertidumbre sobre la anécdota, a pesar de que se trata de un suceso auténtico, verídico e historiado. Sea como fuere, Cané aprovecha la ausencia para componerse un poco y asear el cuarto; labores que no cuadran muy bien con la alta dignidad que su persona representa, y donde aparece Cané:

"[...] tendiendo con mis diplomáticas manos una colcha que ocultara el desorden de mi alborotado lecho." (93)

Ese anecdotario personal de la vida diplomática no tiene a Cané como actor principal, sino que, más bien, se comporta como un observador destacado que sabe controlarse y guardar compostura sobre ciertos temas delicados. Narrándonos sólo las anécdotas que se pueden contar, pues había cosas o personas de las que no podía dejar de hablar; pero haberlo hecho en su momento hubiera supuesto una gran indiscreción, como reconocerá en la "Introducción". Un ejemplo de ese anecdotario de fino observador, revelador de los caracteres humanos con tonos humorísticos, pero que a la vez ha de ser discreto (como corresponde a su labor diplomática), se encuentra en la visión del presidente venezolano (el general Guzmán Blanco):

"Se aseguraba también, por aquel entonces, que las cárceles estaban bien pobladas. Tenía la reputación de no ser cruel, sino frío de alma." (94)

También el se convierte en objeto de esa fina mirada humorística, al observar el arsenal bélico tras el que se parapeta en sus cacerías por España, y que haría las delicias del más exigente cazador. El mismísimo Tartarín (personaje de Alphonse Daudet) estaría satisfecho de ese *arsenal*; pues además de la *carabina express*, de su *vieja escopeta calibre 16* y del *revolver*, llevaba:

"[...] al cinto, lo que me daba un aspecto feroz, un enorme cuchillo de caza, de hoja ancha y filosa, que ya había hecho jugar en la vaina, con cierto aire de d'Artagnan antes de un duelo."
(95)

Cané ironiza sobre el cosmopolitismo mal entendido, que asimila y adopta los gustos ajenos sin ejercer sobre ellos una revisión crítica. Como ese simulacro de europeísmo gastronómico que pretende cocinar en la pampa como si de París se tratase, en vez de preparar ese buen puchero, o ese buen asado; manjares que por autóctonos son practicados con más arte:

"Frituras, guisos pseudo-franceses, combinaciones de un "chef" que, para elevarse al arte cree deber salir de la naturaleza."
(96)

En la crítica siempre hay un deseo de mejorar, de corregir aquello que se hace mal, buscando lo más beneficioso. Como la que dirige a sus compatriotas, para motivar la elevación de las formas de urbanidad y de sociabilidad. No es que el argentino tenga como carácter innato el ser insolidario, sino que esa calidad humana viene marcada por el contexto y el ambiente social que vive cada uno (el yo, el mundo y las circunstancias). Por ello, Cané pretende cambiar, elevar el nivel cultural, modernizar ese contexto, para mejorar las calidades del argentino medio (ese argentino burlón e insolidario); pues argentino era también Sarmiento (espíritu elevado y jocoso que no responde a esa imagen arquetípica que refleja Cané):

"[...] en Alemania o en Inglaterra cualquier pasante os pone en el buen camino (sólo entre nosotros se suele encontrar al "chusco" que endereza al extranjero camino del Once, cuando quiere ir al Retiro)." (97)

Cada pueblo tiene su propia personalidad; si bien ésta puede ser modificada y educada. Entre la amabilidad sincera pero introvertida del inglés, o la sociable pero externa del francés (en lo que se refiere al trato humano), Cané concluye que:

"Entre nosotros, el problema se ha resuelto por lo hondo: no se abre la puerta, no se recibe a nadie: La señora no está!!" (98)

Otro motivo humorístico es el del esfuerzo que deviene en algo inútil. Así sucede en el ejemplo siguiente, donde los trabajos desmedidos de la naturaleza, que había dado un mocetón (don Isidoro) que parecía *hecho a torno*, se despilfarran al hacer de éste un capellán. Ese sacrificio de tanta materia, de tanta calidad física al mundo etéreo e insustancial del espíritu, es

tratado con humor por Cané al destacar esa oposición. Tantas buenas condiciones desperdiciadas en la iglesia. El patriarca D. Juan Andrés Segovia siente aprecio paternal por ese joven clérigo, a quien observando de arriba abajo, viendo su complexión atlética, gustaba de poner a prueba lamentándose de esa naturaleza rebosante, inútilmente empleada o desaprovechada; exclamando un eterno:

"¡Qué lástima" D. Isidoro se ruborizaba, murmuraba un "Señor D. Juan Andrés!..." y sonreía incómodo. Lo que daba lástima a Segovia, era el desperdicio de un hombrón semejante, que habría hecho tan feliz a una mujer y dado tan vigorosa prole." (99)

Dentro de este relato pululan otros personajes (como la figura abnegada y simpática de D. Benito), que provocan una sonrisa en el lector. Figura humorística que nos produce cierto afecto por su romántica y filantrópica entrega a la tarea de educador. En él dominan altos ideales aunque sus cualidades sean más bien escasas. Pretende luchar contra el determinismo que aprisiona a sus zagales, pertenecientes a las clases sociales más bajas (campesinado), y cuyo futuro parece estar en el campo, por más que se empeñe en educarles; según expresa el hacendado señor Segovia. Especie de D. Quijote de los páramos que pretendía descubrir entre los *chinitos descalzos* que acudían a su escuela a aprender a *leer, escribir y cantar*, un genio del *bello ideal*, como gustaba llamar a la literatura. D. Benito Morreón:

"[...] español, maestro de primeras letras, soltero, de cuarenta años, rubio, descolorido, con anteojos, apasionado por la filología, pero sin hablar jota de francés, ni de alemán, ni de inglés, ni de nada, en una palabra, aunque hacía diez años, según afirmaba, que se había entregado al estudio de los idiomas eslavos, para empezar por lo más difícil." (100)

Las quejas por parte de D. Benito hacia el señor Segovia son continuas, pues apenas crecían los críos éstos salían de la escuela para trabajar en el campo. Ello evitaba, paradójicamente, su inadaptación o la desgracia de tomar conciencia de las limitaciones y trabas que les pondría la vida al estar fuera de su medio natural. El señor Segovia:

"[...] le demostraba pacientemente que un peón no debe jamás tener una educación superior a su posición en el mundo." (101)

Continuando con esa visión determinista, se nos refleja con humor esa simplicidad que caracteriza a las gentes humildes del campo; su ignorancia lingüística e intelectual, que origina un efecto de desproporcionadas dimensiones en comparación con la humilde causa que lo genera:

"Eran las "chinitas" que se habían aglomerado para oír también a D. Benito "tocar el paine", invención de Clara, a falta de otro instrumento; todo aquel pequeño mundo estaba alborotado por esa prodigiosa aplicación de tan humilde utensilio." (102)

Escena tanto más risible cuanto que se pretende realizar con ese *eco lastimero*, que produce ese insólito instrumento, un acompañamiento musical que armonice con el canto de la Srta. María, y al piano de la Srta. Clara, en un simulacro de serenata. Aspecto humorístico que se resalta con la pretendida dignificación de tan humilde instrumento:

"[...] el famoso peine envuelto en papel de seda." (103)

También podemos observar la comicidad que nace de la inocencia; tomando como punto de partida las cualidades adquiridas por similitud, por simpatía del alma con aquello por lo que nos sentimos atraídos. Así ocurre cuando Srta. Clara pone en tela de juicio el *honor paneslavista* de D. Benito porque éste le pide que le haga una señal indicándole en qué parte de la melodía debe atacar con su instrumento:

"- ¿Pero no le queda el oído? Todos los esclavos son músicos de nacimiento, señor Morreón, y usted, por simpatía, debe tener oído." (104)

Esa comicidad se acrecienta con la imagen grotesca, descompuesta, que se nos da del *músico del peine* y su tortuoso instrumento:

"Había empezado bien; pero en el cambio de tono, le era necesario llegar a un "si" bemol que había sido uno de los primeros obstáculos en el ensayo, hasta que María consiguió hacer apretar los dientes al pedagogo sobre la parte unida del peine y llegar así, por un esfuerzo que las venas del cuello revelaba, al "si" bemol deseado. D. Benito, todo a su tarea, apretó con tal frenesí, que la nota salió vibrante, no muy justa, pero potente de sonoridad." (105)

Ante el éxito de público y de crítica que tuvo el concierto, el maestro de escuela ve abrirse ante sí nuevos horizontes y designios de la providencia que le señalan su nueva misión en la vida: *vislumbrando un porvenir de gloria*, para lo que exhortará a María:

"[...] si no habría música escrita para el peine." (106)

Esta imagen risueña no se proyecta sólo sobre personajes más o menos mediocres; también la encontramos en sus iguales. Como se hace evidente en "La primera de "D. Juan" en Buenos Aires" (de 1897). Se pretende divulgar la obra de Mozart en Buenos Aires; para lo cual se convence al maestro Ferrari para que monte las óperas y a continuación se proyecta una campaña desde la prensa que consiga llevar el público al teatro. Esta segunda tarea es encomendada a Icaza; labor a la que éste se entrega en cuerpo y alma:

"Vivía en su artículo y hasta había cesado de hablar de una morena, más fea que una crisis, que le tenía sorbido el seso." (107)

Cané no pierde la ocasión para introducir una cómica comparación que evidencia los escasos atributos físicos de la *morena*, equiparándola con algo tan poco deseable para un país desarrollado como es una crisis. Pero así como existen los malos gobernantes y es frecuente el error de cálculo, también es habitual que el amor se ponga una venda en los ojos o disimule su miopía con unas gafas de colores, que si bien no mejoran su vista le hacen creer que la realidad es más resplandeciente. Engaño obsesivo del que sólo nos puede sacar otra preocupación mayor, pues con frecuencia el hombre simula comportarse como si tuviera unas orejeras puestas en la mente que no le dejase ver más que lo que se le pone delante; teniendo la increíble facultad de olvidarse sin ningún esfuerzo de aquello que segundo antes era la única razón de su existencia, el sentido último de su vida.

Pero dejemos a los hombres y quedémonos con Icaza; éste termina su laborioso artículo y acto seguido se encamina a La Tribuna el medio de expresión cultural por antonomasia que "tenía una autoridad absurda, pero incontestable" (108) y que dirigía por entonces Héctor Varela. Este último también redactaba, con el pseudónimo de Orión, Las Cosas, folletín de aparición diaria en el que cabía cuanto Dios creó en este mundo:

"Virutinjis, felpas, reclamos, bombos, anuncios, sablazos, disimulados o no, transcripciones, cuentos, anécdotas, versos, cuanto es posible imaginar, todo bajo la firma de Orión." (109)

Este curioso personaje, cuya biografía está repleta de desparpajo e irreverencia, es el arquetipo del periodismo de batalla, apicarado y disoluto en la lucha por la subsistencia, que en no pocas ocasiones se le ocurrió echar mano de la improvisación y de los préstamos ajenos, y que refleja bien ese Buenos Aires frenético, de vida acelerada. En más de una ocasión en el folletín Misterios del Paraguay:

"[...] tomó la primer novela que le cayó a mano, la abrió al azar, encontró un diálogo, le metió tijera y lo entregó a la composición. Los lectores (tenía y muchos) se agarraban la cabeza, no entendían una palabra, pero esperaban pacientes que aquéllo se aclararía más tarde. Esa publicación, en esa forma, duró meses enteros, y lo que es más colosal, el primer tomo apareció, se vendió y debe aún adornar alguna biblioteca." (110)

Pues bien, nuestro buen Icaza preparó su artículo y se lo llevó *solemnemente* a Héctor, quien lo recibió y agradeció su *valiosa colaboración*, emplazándole para que corrigiera las pruebas, para su publicación a la mañana siguiente en La Tribuna. Cuál no sería el desconcierto de Icaza y del propio Cané al no ver el artículo impreso en el periódico:

"En vano lo recorrimos desde la cruz a la fecha: ni sombra del artículo de Icaza! Por fin, se me ocurre echar una mirada sobre las Cosas de Orión. Lo primero que leo es lo siguiente: "El buen gringo, mi compadre Ferrari, va a dar el Don Juan, de Mozart, ese alemán de rechupete, en el teatro Colón". En seguida, sin título ninguno, como consecuencia de esa frase trascendental, el artículo

de Icaza, menos la firma. Al final, este parrafito, dedicado a Ferrari o a Mozart, el texto es confuso: "Ah, gringo lindo!. Luego la firma: Orión." (111)

Con qué sutil ironía nos apunta Cané esa vacuidad, esa improvisación propia de ese periodismo de batalla, carente de rigor y de dignidad, que con tanta frecuencia empleaba Héctor Varela. Personaje apicarado ducho en el arte de la rapacidad y en no malgastar inútilmente el cerebro, para lo que evitaba el esfuerzo que exige la reflexión y el estilo. Por ello, la escasa aportación que añade al artículo sisado a Icaza será impersonal y confusa, dudando el lector sobre cual pudiera ser el referente de su laboriosa y compleja exclamación ("!Ah, gringo lindo!"), si el compositor o el director de la orquesta; o tal vez lo más acertado sería pensar que sea el pensamiento que sus propios lectores le dirigen a Héctor Varela como reconocimiento a la labor social realizada.

La exageración constituye uno de los rasgos característicos del estilo de Cané. Exageración que se realiza, con habitual frecuencia, comparando dos elementos marcadamente diferentes, por lo que uno de ellos, de carácter inferior e incluso vulgar, se ve elevado cómicamente a la categoría y prestigio del otro, que pierde un poco de lustre por esa similitud desventajosa. Cané acostumbra buscar para sus comparaciones un referente remoto en el tiempo, cubierto por el prestigio que concede el polvo de la historia o la cultura clásica.

Al ver como marcha la escolta de infantería tras el coche oficial del presidente venezolano, exclamará:

"Si a turno todo el ejército venezolano hubiera sido sometido a ese ejercicio, las marchas de Sylla, Aníbal o Napoleón, hubieran quedado pequeñas ante las hazañas que aquél habría llevado a cabo." (112)

2.4.4. Charlas literarias.

En este libro, Cané realizará varios homenajes o recuerdos de agradecimiento a sus escritores preferidos, aquellos que siempre le acompañaron, bien en la maleta o bien en la memoria. Recuerdo cariñoso por las buenas horas que le permitieron pasar en su lectura.

Uno de esos homenajes va dirigido a Charles Dickens, en su artículo sobre "David Copperfield", (de 1878) y que estaba dedicado "A Wilde, que ama á Dickens". Otro de los homenajes, será a Shakespeare, uno de los autores que más influyeran en él, en su "Falstaff", (de 1884); artículo dedicado a otro componente de su generación ("A Lucio V. López").

De su profunda admiración por el primero, Cané pudo descubrir y aprender en su lectura esos rasgos que caracterizan la prosa de Dickens:

"Una observación profunda de la vida, un amor mas hondo aun por la humanidad, un corazon de oro que resuena gentil y noblemente al choque de todos los dolores que enlutan la travesía de la tierra." (sic) (113)

Con Dickens descubrirá la fraternidad del dolor humano, que cruzará desde los más inmundos antros de pobreza a los más encumbrados cenáculos de la nobleza. Admiración que consigue hacerle olvidar su aristocraticismo hasta el punto de defender el igualitarismo moral-emocional, frente a su contertulio inglés Mr. Danfield, representante de esa aristocracia inglesa de "sangre empobrecida" (114), que se permite el lujo de despreciar a Dickens. La "simpatía sollozante" (115), otro de los rasgos de la prosa de Dickens que nos señala Cané, provoca ataques de emoción en el lector, que llega a ver la creación literaria como un trozo sangrante de la vida real; la narración de "la odisea infantil de David [...] vagando en los caminos [...] durmiendo á la intemperie" (116). Palabras que bien pudo tener presentes cuando componía su relato "Los músicos de la montaña" o cuando relata su expulsión del Colegio.

"Falstaff" nombre que pone a uno de sus artículos, y que incluso llegó a pensar que era apropiado para su traducción del Enrique IV, será otro de los personajes recurrentes a lo largo de su vida y una de las lecturas de Shakespeare que más huella le causó. También escribirá artículos sobre otros textos del dramaturgo inglés, pero ninguno causará la impresión que ese gordiflón, bebedor, lenguaraz y burlón, siempre al servicio de Hal su príncipe y señor, por quien daría todo menos la vida, que es lo único que realmente se tiene:

"Su vientre es enorme, pero su concepción de la vida requiere ese emblema exterior. Indudablemente, es cruel robarle el caballo, cruel para Falstaff se entiende, porque la bestia piafará de contento; es inhumano obligarlo á marchar largas horas á pié, tal vez, ô horror, en ayunas" (sic) (117)

Pintura con ritmo entrecortado, insinuante, con ironía y gracia. Cuando siguiendo a Hal, haya de ir a la guerra, reclutará una legión que por donde pase arrasará los tendedores de ropa dejándolos "como un trigal después del paso de la nube voladora" (118). Licencia tomada para que sus muchachos cubran su desnudez y maten el hambre, mientras esperan su hora, pues allí, no hay hombres fuertes y sanos; su tropa se compone de deshechos humanos, de viejos, de inválidos, de gentes enfermas que nada producen y son una carga incluso para los suyos.

"Hal lo interpela sobre el estrafalario aspecto de su legión: "Excelente carne de cañon, Hal, inmejorable carne de cañon". En efecto, al primer encuentro, quedan tres con vida de ciento cincuenta. Falstaff es gran señor y buen príncipe; toda esa canalla ha vivido miserablemente y él la rehabilita procurándole la honrosa muerte del campo de batalla" (119)

Cané sabe de la importancia y necesidad de la risa en el mundo, para hacerlo más humano y distendido, para salvarlo en

último término de la intolerancia y los dogmatismos. Por ello estará con Shakespeare en que la risa es la salvación del mundo cuando diga por boca de Falstaff:

"¡Desterrar al gordinflón Jack! Tanto vale desterrar al mundo entero" (120)

Añadiendo, esta vez por boca propia, su convencimiento de la necesidad de tomarse la vida con un poco de sentido del humor; descubriendo el verdadero valor de las cosas:

"¡Bien, Sir John! Estáis en la verdad. El mundo tiene que reír ó el mundo no será." (121)

En el humor hay un fondo de descreimiento, al poner todo en duda, al descomponer cualquier realidad que se nos ponga delante. El humor sirve como soplo liberador de la tensión concentrada, de ahí que se diga que el humor se contrapone al miedo, porque descompone y libera la energía acumulada por medio de la risa. Así ocurre en los temas de espiritismo o donde intervenga lo sobrenatural; aspectos que pueden ser tratados cómicamente mostrando el desajuste e incredulidad con esas realidades esotéricas. La risa destruye y aminora el miedo y la tensión. El humorista intenta reírse de sus propios miedos y fantasmas, como una forma de superarlos; algo que no siempre se tiene que conseguir.

Cuando en una sesión de espiritismo, a la que asiste por entretenimiento y a la que ha sido arrastrado por Encina, se les aparece entera la figura de una niña, estando el "medium" en trance, Cané se dispone a acabar con aquella posible farsa despertando al "medium" pero, en ese momento recuerda que habían aceptado la condición de no despertarle, advertidos de:

"[...] que la entrada violenta del fluido en su cuerpo, si tal cosa hacíamos, le produciría la muerte instantánea; [...] Tenía razón y cedí, pero todavía siento no haber puesto en peligro los días del taumaturgo" (122)

Cané evidencia una absoluta incredulidad en esos fenómenos sobrenaturales y espiritistas, por resultar absurdos a una mente positivista; ya que esas creencias, como las religiones, han sido:

"[...] creados por la imaginación para satisfacer las necesidades morales de los hombres." (123)

Incluso cuando ante sus ojos se presente esa aparición que mueve cuadros, que les da cigarros, que pone en marcha un caja de música, que les da la mano; Cané para cerciorarse de su existencia intentará apretarla entre las suyas:

"[...] pero se me deslizó" (124)

En este sentido el humor actúa de lastre para lo sobrenatural, lo hace descender a terrenos más tangibles, deshaciendo el halo misterioso que generalmente lo acompaña.

Por su parte, Encina busca una prueba contundente, definitiva, para creer en estos temas; para ello pone bajo llave, en una caja sólida que custodiará en todo momento, un lápiz con un papel en blanco y afirma:

"Si amanece algo escrito, aunque sea una línea geométrica, "credo". Declaré lo mismo, seguro de no creer una palabra aunque apareciese el Apocalipsis en hebreo" (125)

Una de las facetas novedosas que aparecen en este libro es la ternura que produce la infancia, pero la infancia no vista con los ojos del sentimiento, rememorada y recuperada del pasado, sino la infancia objetiva y externa a él mismo. Pocas veces se le ve hablar a Cané de un niño, para reflejar no sus recuerdos del pasado, sino el presente de ese niño (tal vez uno de los raros casos sea "Los músicos de la montaña").

Por primera vez en su literatura Cané evidencia la ternura que inspira un bebé, su alegría e indefensión, y ello para dar cuenta de las alegrías de la paternidad. El placer de un momento de dedicación y atención al hijo, de sentir las alegrías que permite la paternidad; dejando por unos instantes los agobios de la vida profesional que le llevan diariamente:

"[...] á tomar su sombrero apenas acaba de comer, darle un beso y salir inmediatamente." (126)

El artículo "Bebé en el circo" (1880) es un texto de gran ternura y sensibilidad. En él recrea una jornada pasada con su hijo en el circo, para regocijo de su inconsciencia. Lugar predilecto de los infantes, que en las exageraciones e ilógicas acciones de los payasos encuentran una fuente inagotable de alegría, sirviéndoles de aprendizaje para:

"[...] hacerlos entrar en la vida por la puerta rosada" (127)

Cané también presta atención a esa profesión resignada de payaso; personaje tragicómico que hace reír con las lágrimas. Tipo humano al que la mirada inocente de un niño denomina:

"[...] cómico al "trágico" que echa el alma en la "Carcajada" [...]" (128)

Una muestra de la ternura paternal que se despierta en Cané, en contacto con ese hijo que no disfruta todo lo que debiera, se realiza en el lenguaje, en la carga afectiva que contiene el uso de los diminutivos:

"Bebé está sentado en la primera fila del palco con sus bracitos recostados sobre la baranda. La cabecita rubia gira inquieta y los ojitos, fosforescentes de curiosidad, se dirigen tan pronto á la arena, tan pronto á las gradas" (129)

La infancia, ante la mirada escéptica de un adulto, es la alegría inconsciente ante los dolores que nos depara el mundo. Visión melancólica de una etapa feliz y despreocupada que se siente irremediablemente perdida. Idea que también se recoge en el relato "Los músicos de la montaña", aunque con tonos más pesimistas:

"¡Santa infancia! Un niño es un poema celeste" (130)

El padre está contento de poder disfrutar un día de la vida de su hijo; para que este momento sea más intenso, provoca la locuacidad del pequeño y lo arrebuja contra sí, para sentirlo más cerca, con la excusa de no molestar al vecino:

"[...] pero en verdad para darse el placer inefable de sentir vibrar contra su pecho ese cuerpecito querido." (131)

Cuando Cané deposite esa noche su carga preciosa en la cama, se preguntará, mirando ese cuerpecillo agotado y dormido:

"¿Quién ha gozado más, Bebé ó Papá?" (132)

Esa inocencia de la infancia también se evidencia en el relato "Lección cívica" (1884). En él el padre interroga a su hijo, ya algo más crecido, para saber cuáles son sus proyectos para el futuro:

"Mi hombrecito no tenía ideas fijas al respecto; á sus ojos, el problema principal era "ser grande", profesión que á su juicio importaba todo, libertad, recursos, medios de accion y satisfaccion de todos los caprichos." (133)

Para acabar con esas torturas intelectuales, a las que le somete sin querer el adulto, el infante cree dar con la respuesta correcta:

"Yo seré lo que mi papacito quiera." (134)

Sencillez y pureza que manifiesta qué lejos está todavía la amargura, el desengaño y la comprensión de las ilusiones rotas que se han ido quedando por el camino de la vida.

2.4.5. Notas e impresiones.

Hemos comentado ya cómo el humorismo descompone y desordena todo lo que toca. En esa desarticulación puede intervenir el escepticismo como fuerza motriz, aunque no es imprescindible. En el caso de Cané ese comportamiento del humorismo se ve claro cuando se burla de la carrera diplomática, del protocolo, de todo ese formulismo inerte, fosilizado, mecánico; rasgo constante en la literatura de Cané. Cané se ríe desde dentro, desde el conocimiento que le da el haber practicado la profesión muchos años. Trabajo diplomático que le resultaba monótono, aburrido, desolador; zozobra espiritual de la que se refugiaba en la lectura y en la literatura:

"[...] he oído decir que entre los diplomáticos no hay noticia de que un joven secretario haya escapado a la imbecilidad después de dos años de permanencia en Berna...; y lo peor del caso es que casi todos los jefes actuales de misión, en Europa, han hecho ese puesto" (135)

En otro texto de Prosa ligera, Cané se muestra consciente de esa deformación que produce en los espíritus la vida diplomática; "con penas, alegrías, expansiones, esperanzas, luchas, triunfos y caídas" (136). Cuando al pasar consulta con el Ministro de Exteriores de su país (el Dr. Eduardo Costa) observa cayado a otro colega dando nuevas al Ministro, al concluir aquel y salir del gabinete, Cané evidenciando su pesimismo en la función pública no puede contener la risa.

"El Dr. Costa, que me había tratado poco, me miró sorprendido y me dijo en voz baja; "Veo que usted no cree en el "cuerpo diplomático"; hágame Vd. el favor de cerrar la puerta y vamos a charlar." (137)

El Humor puede ser empleado, por esa facultad que tiene de percibir las sombras en las luces, para descomponer y analizar todo lo humano y lo divino; como martillo demoledor de principios absolutos (la religión, la política,...) o de las creencias y las modas pasajeras, propias de cada época. Con una sonrisa en los labios se puede desacreditar lo serio y pesado, mostrando lo que de inerte, fosilizado y falso tienen en sí. La ironía, utilizada con gracia y con temple, actuará como fino bisturí de quirófano para extirpar los aspectos enquistados de la sociedad.

Este tratamiento se puede emplear, por ejemplo, sobre el proteccionismo de los países más desarrollados (EEUU, Francia); actitud egoísta y egocéntrica, que no tiene en cuenta que estos centros de civilización y de cultura no son patrimonio nacional, sino que:

"[...] son el producto de la humanidad entera, el símbolo vivo de su solidaridad." (138)

Sobre estos trascendentales temas, que son de interés universal, cualquier interlocutor es válido y no duda en pasar consulta, en debatir sobre ellos, tanto con el más alto cargo político, como con:

"[...] mi manicura, una excelente mujer de unos 45 años" (139)

En "Frente al Africa" (1896), Cané se hace eco de la reflexión de Pellegrini: "se diría que el perfeccionamiento de las modernas armas de guerra sólo ha tenido por objeto la destrucción de la raza negra" (140). Con ello realiza una dura crítica, reflexionando sobre esos avances científicos que salidos de una mente positivista no son encauzados a un buen fin, sino a la destrucción del propio ser humano. Cané hace aquí uso de la ironía para marcar ese ilógico comportamiento:

"[...] no cabe duda que [...] el próximo y feroz explosivo que saldrá del laboratorio de un tranquilo sabio, padre de familia y pacífico ciudadano, será experimentando sobre alguna tribu de "coloured gentlemen", como dicen los yankees." (141)

Diatriba contra ese colonialismo feroz que antepone la fuerza de las armas a los impulsos de la ciencia filantrópica o a las exploraciones a lo Livingstone. Ese instinto conquistador, destructor, que la acción del europeo impone en Africa, le lleva a afirmar con sarcasmo, ante esa acción exterminadora del blanco y la tenaz resistencia que aún manifiesta el negro para desaparecer:

"Pero no hay que desesperar: los mastodontes eran más fuertes aún y ya no se encuentra ni uno." (142)

En "París, sensación de llegada" (1896) se retoma el tema, siempre grato, de los recuerdos de la infancia. Los juegos de la niñez, con su vitalidad y su imitación entreverada de los actos de los adultos. Esas batallas a pequeña escala, que se comparan con acontecimientos históricos para darle mayor dramatismo y comicidad:

"[...] las rudas batallas a pedradas o los feroces entreveros a mosquete limpio, páginas gloriosas que cantan en la memoria de mis primeros años." (143)

En "Nueva estética" critica con humor las modas pasajeras o de mal gusto, como el desnudo, que impera como último descubrimiento en los espectáculos teatrales de París. Desde su pose aristocrática ironiza sobre esos nuevos descubrimientos, que nos hacen recordar a los griegos, a las tribus africanas o a aquellos primeros indios que viera Colón. Pero frente a éstos, que contenían un marcado carácter artístico o se muestran connaturales a la existencia, en la escena parisina impera el mal gusto; pues no se trata del *desnudo* propiamente dicho sino del *desvestido*.

"Por el instante, no hay vaudeville que se respete, cuyo segundo acto no pase en un cuarto de hotel o, más bien dicho, en la cama de un cuarto de hotel. Esa cama es el eje del "quid pro quo"; en ella intentan acostarse o se acuestan, efectivamente, casi todos los personajes de la pieza [...] Naturalmente todas esas acostadas traen sus correspondientes desnudadas." (144)

Observador que se fija no sólo en los aspectos culturales de París; por su posición, también se interesa por los sociales. Si bien, su acritud no es propiamente la de un censor, no se preocupa tanto por la moralidad, ni pretende imponer normas de conducta. Cané es un cronista y nos narra lo que ven sus ojos; si bien dando su punto de vista, más estético que ético.

En "Luz y sombra" (1897), frente a la *masa profunda que trabaja*, y que sólo dispone del domingo para disfrutar de un poco de descanso en su abnegada vida; Cané nos describe con mano juguetona a la burguesía francesa y sus hábitos. Esa mañana que

se despereza plácida holgazanamente para el acomodado burgués donde cruza veloz el velocípedo (la bicicleta) que, como diabólico instrumento, cruza las calles para hacer la competencia a los caballos y a los automóviles en la caza al hombre. Escena que se puede observar diariamente de once a doce de la mañana en el Bosque de Boulogne:

"Aquí cruza el honrado matrimonio burgués, el marido con el rostro cejijunto y pronto a la ira, como para detener, con su aspecto feroz, la sonrisa que tiene conciencia, va a dibujarse en los labios del espectador al paso de su dulce compañera. Esta, cuarentona o algo peor, si es que lo hay, se sobra, se derrama, se difunde, se esparce sobre la bicicleta, mientras sus pantorrillas, gordas, repletas de arriba a abajo, se mueven como el poderoso pistón de un émbolo." (145)

Escena en la que todo es exuberancia, abundancia, exceso. Comparación humorística que nos hace ver a esa maquinaria humana, como si de una máquina auténtica y poderosa se tratara, especie de locomotora que transita por los jardines de París.

En este contexto se engarza la sátira contra los cocheros y el progreso (simbolizado en el automóvil); con el peligro que ambos entrañan: como se puede ver en su artículo "¡Aprisa, aprisa!". Con el sistema antiguo, de coche de caballos, al menos el caballo se convertía en el "único aliado" (146) que se compadecía de la indefensión del peatón y evitaba atropellarlo; esquivando el obstáculo en el último momento, mientras el conductor o cochero va dormido o se encuentra:

"[...] ocupado en una lucha homérica de apóstrofes con un colega de lengua bien templada" (147)

Cuando desaparezca de la carretera este noble defensor de la especie humana que es el caballo, substituido por el automóvil (*nuevo elemento de destrucción de la especie*), qué será de los peatones, indefensos, que son arrojados a los pies de un futuro cruento:

"[...] esos mismos cocheros, tigres cebados para los que la carne humana tiene atractivos irresistibles" (148)

Aunque todo esto también tendrá su parte positiva para los que buscan un poco de animación o emociones fuertes; pues (y aquí Cané, retoma el tono de humor negro), esos accidentes pueden suponer un espectáculo dantesco capaz de hacer desaparecer el hastío, con los peatones y conductores:

"[...] volando por los aires, seccionados según las reglas de una autopsia un tanto brutal, será un cuadro no desprovisto de encanto para los que se quejan de la chata monotonía de esta vida parisiense." (149)

En "Nota circulatoria", Cané se hace eco de las medidas que para encauzar los problemas de circulación de vehículos han tomado las autoridades parisinas. Estando paralizado el proyecto

del Metropolitano, la gendarmería buscó una solución a sus problemas en algo que fuera:

"[...] más factible, más práctico y más eficaz. Y en un esfuerzo gigantesco, que debe haber rendido su cerebro, acaba de inventar... el bastón para los vigilantes! [...] un bastón cortito, coqueto, panzón en el centro y pintado de blanco y rojo."
(150)

"[...] el bastón, sin duda por sus colores, debe hipnotizar a los cocheros. Milagros de la ciencia."
(151)

En "La Solitaria", hace una dura crítica contra los fraudes, contra los farsantes de todo tipo que se aprovechan de la credulidad y la buena fe de las gentes en beneficio propio. Esta picaresca se aprovecha de la simplicidad de ciertas personas que sorprendidos y embaucados creen ciegamente en todo aquello que su mente no alcanza a explicar pero que consideran cierto y beneficioso; es lo que pasa con todo aquello aparentemente maravilloso, sobrenatural o desconocido. El éxito cíclico que tienen en todas las sociedades, especialmente en las más desarrolladas por su desapego con la naturaleza (sentimiento de desarraiglo que padece el hombre de la ciudad), de los movimientos espirituales, los esotéricos, las mancias:

"[...] los dulcamaras, los videntes, los nigrománticos, los mediums, los ocultistas, las adivinas y toda la tribu que vive del rico filón de la credulidad humana." (152)

Una de estas especies serán los *especialistas*, los médicos que poseen remedios milagrosos para curar cualquier tipo de dolencia. Es el caso del *médico de las lombrices* (Cané desprestigia y humoriza a este tipo con tal denominación), que afirmaba descubrir y curar la solitaria, y que también tiene:

"[...] algo de sobrenatural en la manera con que el charlatán descubría, por la expresión de los ojos, la presencia de la solitaria." (153)

Farsante que desaparecerá de Madrid al cabo de un mes, pero con la bolsa repleta. Un día Cané se había acercado a su clínica con unos amigos; el joven mexicano poniendo a los pacientes en círculo los va examinando de uno en uno:

"[...] distribuyendo lombrices que era un encanto. Llegado mi turno, apenas echó una mirada sobre mí, me acordó, con una generosidad que me conmovió, una soberbia solitaria, que por el aire con que me lo anunció, debía ser una "devastatrix" formidable. Declaro que, a pesar de mi respeto profundo por la ciencia azteca, sintiéndome bien de salud y temeroso de que la ruptura de mis hasta entonces buenas relaciones con la lombriz me fuera fatal, resolví conservarla cuidadosamente." (154)

Pero Cané reincide y se presenta de nuevo en la consulta; tal vez para poner a prueba la rigurosidad de aquella ciencia,

que tanto bien acarrea a la humanidad. El joven médico llega a él, lo mira a los ojos y:

"[...] pasó a otro, diciendo simplemente, "Usted no tiene nada, señor". (155)

Casos de superchería que pueden conseguir que incluso un espíritu racionalista, si llega el caso, crea por necesidad acuciante en esos poderes maravillosos:

"Un hombre que está boca arriba en una cama, retorciéndose en el dolor, por más ilustrado que se pretenda, aceptará hasta que le cuelguen del pescuezo una uña de perro negro, si la más imbécil mujer del campo sostiene que puede aliviarle." (156)

El artículo titulado "Los príncipes de la ciencia" se convertirá en una diatriba amarga y sarcástica contra esas *eminencias médicas* que, imbuidos de un hábito casi sacerdotal, derraman su ciencia con solemnidad y con menoscabo de nuestra cartera. Sin embargo, sus resultados no difieren de los conseguidos por los saberes de un modesto médico de aldea, que no dispone entre su clientela de ilustres personalidades a las que vaciarles el bolsillo.

"Me noto acerbo al escribir; es que, casi involuntariamente, estoy dando salida a un viejo fondo de rencor que, cada vez que toco este punto, comienza a bullir a borbotones en lo más hondo de mi alma." (157)

Es el tema clásico del rencor a la ciencia médica o, mejor aún, a sus personalizados representantes (con un recuerdo doloroso: un mal de oídos padecido por su hijo). Los *especialistas médicos*, le dan un diagnóstico negativo, dando como única solución la operación; trabajo muy rentable económicamente pero innecesario. Como si de una matanza se tratara, así le pintan la intervención:

"[...] cantidad de tajos, serruchados, extirpaciones de caries y otras dulzuras" (158)

Falta de honestidad y de dignidad profesional (que no por ignorancia o error humano), que lleva a recetar una operación quirúrgica por su rentabilidad económica.

En "Delicias Suizas" (París, Septiembre 1896), lanza una dura diatriba contra esos inquietos enjambres humanos que constituyen los turistas. El trato social, la amena charla y la culta compañía de que tanto gusta Cané, no se corresponden con esos tumultos de gentes, cargados con un montón de bultos, que van de un lado para otro, como si les hubieran dado cuerda.

Llega el verano, al fastidioso gentío que se arremolina en las calles de París se unen los rigores del calor. Huyendo de ambas molestias mira hacia el campo y la naturaleza, deseoso de soledad y de sosiego.

"La soledad, el aire fresco, el espacio sonríen en la imaginación como una promesa deliciosa." (159)

Piensa en unos relajantes baños termales y hacia allí se encamina; sin imaginarse que semejante idea pudiera cruzarse por cabeza humana alguna. Cual no sería su sorpresa al llegar al balneario y encontrárselo absolutamente tomado por esa plaga de viajeros ocasionales: los turistas. Gente a la que desprecia, pues no saben lo que es viajar con calma y sin prisas (como él); que se dedican a quemar los días de permiso, sin disfrutar sosegadamente de los lugares que visitan.

"Allá van todos esos desgraciados; un caro y estrecho cuarto de hotel les espera, [...] un camino atestado de gente vulgar, que os codea para ocupar el mejor sitio durante la hora de la música en el parque producida por una veintena de instrumentos, cada cual con un hombre pegado en uno de los extremos, encerrados en un quiosco de un chinesco que da gana de llorar." (160)

Cané se ríe también de su candidez y de su torpeza al pensar que en pleno verano un país como Suiza iba a resultar sosegado y reconfortante. Cómo pudo tener ese error un veterano como él:

"¡Tan cadete a mis años!" (161)

Esa ironía se extiende hasta el punto de equiparar esa avalancha de turistas en viaje de placer con un ejército que se moviera todo él al unísono, según instrucciones superiores, como máquina perfectamente engrasada. Esta es otra de las constantes en su literatura, el gusto por el lenguaje militar, empleándolo en un contexto civil.

La continua niebla y llovizna de la zona de Interlaken, hacen que hasta los jóvenes que unos días antes se encontraban robustos, como corresponde a su edad, hayan comenzado a tener síntomas de reumatismo.

"Después de un rápido consejo de guerra, se resolvió ganar Lucerna a toda prisa. Los criados de la comitiva lanzaban alaridos de júbilo" (162)

Los actos en serie, generalizados, donde lo humano se diluye en lo mecánico, es causa de risa; según vimos en el pensamiento de Bergson. De ello se sirve Cané, ocultando el carácter individual, la personalidad de cada sujeto que posee ideas y sentimientos diferenciados, en la impersonalidad del grupo; el tumulto aporta la sensación de individuos creados en serie, autómatas que son caracterizados por una nota anecdótica. En el gran hall del Hotel Nacional de Lucerna:

"[...] los impermeables se habían convertido en "smokings", dentro de los cuales, la consabida nube de ingleses y alemanes" (163)

La comparación humorística, donde se equiparan dos realidades bien diferenciadas, para desprestigiar a una de ellas con la mezquindad de la otra, se puede ver en el siguiente

ejemplo. Una vez superadas todas las penalidades del día; los huéspedes del hotel se disponen a escuchar un concierto sinfónico, resultando ser una chirriosa banda de napolitanos:

"El hall parecía una campana, los napolitanos un badajo epiléptico y nosotros, el público, moscas encerradas en el horrible recinto."
(164)

Aquello se hace insoportable y para poderlo aguantar realiza un viaje rápido de Lucerna a Bayreuth; el motivo escuchar un concierto de Wagner, símbolo de la civilización y su cultura. El ritmo de las imágenes se acelera, el viaje se sucede en un continuo cambio de trenes hasta llegar a su destino; pero antes ha de sufrir otra vez la falta de educación y de dignidad de las gentes:

"[...] disputando un sitio en un vagón como una banca de diputado allá en la juventud" (165)

Esas multitudes y estas disputas no están hechas para un hombre de su sensibilidad y educación, donde las buenas maneras y el respeto de las normas más elementales son vistas como una conquista de la civilización frente a la barbarie. Esas situaciones tensas o desagradables que sufre uno no son contestadas con una actitud también violenta, pues para eso la buena educación recibida le ha enseñado a utilizar el látigo de la sátira o de la ironía. Instrumentos de castigo que no degradan e incluso están bien vistos entre la clase culturalmente desarrollada. Sin embargo, su humorismo gana quilates cuando esa ironía se convierte en una técnica únicamente verbal, cuando se vacía de su agresividad para transformarse en un recurso puramente literario.

NOTAS.

- 1.- CANÉ, Miguel: "Dos palabras" (diciembre de 1903), en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, precedido por un juicio crítico de Ernesto Quesada, pág. 29.
- 2.- CANÉ, Miguel: Introducción a Juvenilia, Buenos Aires, Editorial Losada, 1981, pág. 39.
- 3.- CANÉ, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 26, pág. 135.
- 4.- CANÉ, Miguel: Nota previa a Juvenilia, ed. cit., pág. 25.
- 5.- CANÉ, Miguel: "Julian Gayarre" (1876), en Ensayos, ed. cit., pág. 228.
- 6.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 229.
- 7.- CANÉ, Miguel: "Si jeunesse savait!", en Ensayos, ed. cit., pág. 33.
- 8.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 33.
- 9.- CANÉ, Miguel: "Jorge Travel" (1872), en Ensayos, ed. cit., pág. 97.
- 10.- CANÉ, Miguel: "Si jeunesse savait!" (1872), en Ensayos, ed. cit., pág. 38.
- 11.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 35
- 12.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 38
- 13.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 35
- 14.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 36
- 15.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 37
- 16.- CANÉ, Miguel: "Ricardo Gutierrez" (1875), en Ensayos, ed. cit., pág. 198.
- 17.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 198.
- 18.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 199.
- 19.- CANÉ, Miguel: "Las armonías de la luz" (sin fecha), en Ensayos, ed. cit., págs. 244-245.
- 20.- CANÉ, Miguel: "De cepa criolla" (1884), en Juvenilia. Prosa ligera, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916, Prólogo de Horacio Ramos Mejía, pág. 253.
- 21.- CANÉ, Miguel: "Nessun Maggior Dolor..." (1872), en Ensayos, ed. cit., pág. 60.
- 22.- CANÉ, Miguel: "Cartas a un amigo" (1873), en Ensayos, ed. cit., pág. 116.
- 23.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 117.
- 24.- CANÉ, Miguel: "Los músicos de la montaña" (1874), en Ensayos, ed. cit., pág. 138.
- 25.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 140.
- 26.- CANÉ, Miguel: "La Selva de la Yerba-Buena" (1876), en Ensayos, ed. cit., pág. 263.
- 27.- CANÉ, Miguel: "Los músicos de la montaña" (1874), en Ensayos, ed. cit., pág. 141.
- 28.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 145.
- 29.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 143.
- 30.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 144.
- 31.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 146.
- 32.- CANÉ, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap.31, pág. 153.
- 33.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, Prólogo y notas de Marcos Victoria, pág. 24.
- 34.- CANÉ, Miguel: "Cuadros de viaje", en En viaje (1881-1882), ed. cit., págs. 168-169.

- 35.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, págs. 46-47.
- 36.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 47.
- 37.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 42.
- 38.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 42.
- 39.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 32.
- 40.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 32.
- 41.- CANÉ, Miguel: "En París", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, págs. 54-55.
- 42.- CANÉ, Miguel: "En el Niágara", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 439.
- 43.- CANÉ, Miguel: "En París", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, pág. 55.
- 44.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, págs. 104-105.
- 45.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 30.
- 46.- CANÉ, Miguel: "El regreso", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, Prólogo y notas de Marcos Victoria, pág. 343.
- 47.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, Prólogo y notas de Marcos Victoria, pág. 94.
- 48.- CANÉ, Miguel: "En París", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917, precedido por un juicio crítico de Ernesto Quesada, pág. 51.
- 49.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 52.
- 50.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 53.
- 51.- CANÉ, Miguel: "Bogotá", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 240.
- 52.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 101.
- 53.- CANÉ, Miguel: "Bogotá", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 249.
- 54.- CANÉ, Miguel: "Quince días en Londres", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 82.
- 55.- CANÉ, Miguel: Ibid., págs. 80-81.
- 56.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 67.
- 57.- CANÉ, Miguel: "En Nueva York", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 405.
- 58.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 405.
- 59.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 411.
- 60.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 406.
- 61.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 406.
- 62.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 30.
- 63.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 98.
- 64.- CANÉ, Miguel: "El río Magdalena", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 158.
- 65.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 159.
- 66.- CANÉ, Miguel: "En el mar Caribe", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 134.
- 67.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 134.

- 68.- CANÉ, Miguel: Ibid., págs. 134-135.
- 69.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 136.
- 70.- CANÉ, Miguel: "Las últimas jornadas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 213.
- 71.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 104.
- 72.- CANÉ, Miguel: "Las últimas jornadas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 209.
- 73.- CANÉ, Miguel: "El regreso", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 343.
- 74.- CANÉ, Miguel: "La noche de Consuelo", en En viaje (1881-1882), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 196.
- 75.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 197.
- 76.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 197.
- 77.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 198.
- 78.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 198.
- 79.- CANÉ, Miguel: Ibid., págs. 198-199.
- 80.- CANÉ, Miguel: "En Nueva York", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 407.
- 81.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 408.
- 82.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 408.
- 83.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 409.
- 84.- CANÉ, Miguel: "De Buenos Aires a Burdeos", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 25.
- 85.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 98.
- 86.- CANÉ, Miguel: "Cuadros de viaje", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 176.
- 87.- CANÉ, Miguel: "Las Antillas francesas", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 109.
- 88.- CANÉ, Miguel: "En el mar Caribe", en En viaje (1881-82), Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1949, pág. 139.
- 89.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 139.
- 90.- CANÉ, Miguel: "La primera de D. Juan en Buenos Aires" (1897), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 222.
- 91.- CANÉ, Miguel: "En el fondo del río" (1884), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 235.
- 92.- CANÉ, Miguel: "Mi estreno diplomático" (1890), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 299.
- 93.- CANÉ, Miguel: Ibid., págs. 299-300.
- 94.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 307.
- 95.- CANÉ, Miguel: "Por montes y por valles" (París, enero de 1897), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 170.
- 96.- CANÉ, Miguel: "En el fondo del río" (1884), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 237.
- 97.- CANÉ, Miguel: "Sarmiento en París" (París, octubre de 1896), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 323.
- 98.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 324.
- 99.- CANÉ, Miguel: "Tucumana", en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 209.
- 100.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 209.
- 101.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 210.
- 102.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 213.
- 103.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 214.
- 104.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 214.
- 105.- CANÉ, Miguel: Ibid., págs. 214-215.

- 106.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 215.
- 107.- CANE, Miguel: "La primera de D. Juan en Buenos Aires" (1897), en "Juvenilia. Prosa ligera", ed. cit., pág. 223.
- 108.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 223.
- 109.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 224.
- 110.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 224.
- 111.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 225.
- 112.- CANE, Miguel: "Mi estreno diplomático" (1890), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., págs. 310-311.
- 113.- CANE, Miguel: "David Copperfield" (dedicado a Eduardo Wilde, 1884), en Charlas literarias, Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885, pág. 3.
- 114.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 9.
- 115.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 10.
- 116.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 10.
- 117.- CANE, Miguel: "Falstaff" (dedicado a Lucio V. López, 1884), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 87.
- 118.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 87.
- 119.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 88.
- 120.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 92.
- 121.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 92.
- 122.- CANE, Miguel: "Después de una lectura" (1877), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 217.
- 123.- CANE, Miguel: "Carlos Encina" (1882), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 214.
- 124.- CANE, Miguel: "Después de una lectura" (1877), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 218.
- 125.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 218.
- 126.- CANE, Miguel: "Bebé en el circo" (1880), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 248.
- 127.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 252.
- 128.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 248.
- 129.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 247.
- 130.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 248.
- 131.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 253.
- 132.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 235.
- 133.- CANE, Miguel: "Una lección cívica" (1884), en Charlas literarias, ed. cit., pág. 255.
- 134.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 255.
- 135.- CANE, Miguel: "Delicias suizas" (París, septiembre de 1896) en, Notas e impresiones, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1918, Introducción de Ernesto Quesada, pág. 312.
- 136.- CANE, Miguel: "Mi estreno diplomático" (1890), en Juvenilia. Prosa ligera, ed. cit., pág. 297.
- 137.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 297.
- 138.- CANE, Miguel: "El extranjero en París" (París, 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 103.
- 139.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 103.
- 140.- CANE, Miguel: "Al pasar. Una mirada sobre el Brasil" (Río de Janeiro, febrero de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 42.
- 141.- CANE, Miguel: "Frente al Africa" (febrero de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 43.
- 142.- CANE, Miguel: Ibid., pág. 48.
- 143.- CANE, Miguel: "París, sensación de llegada" (París, marzo de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 54.

- 144.- CANÉ, Miguel: "Nueva estética" (sin fecha), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 58.
- 145.- CANÉ, Miguel: "Luz y sombra" (París, mayo de 1897), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 150.
- 146.- CANÉ, Miguel: "¡A prisa, a prisa! (Automóviles y turbinas)" (París, junio de 1897), en Notas e impresiones, pág. 169.
- 147.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 170.
- 148.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 170.
- 149.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 170.
- 150.- CANÉ, Miguel: "Nota circulatoria" (París, agosto de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 94.
- 151.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 95.
- 152.- CANÉ, Miguel: "La solitaria" (sin fecha), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 86.
- 153.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 86.
- 154.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 85.
- 155.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 86.
- 156.- CANÉ, Miguel: "Los principes de la ciencia", en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 122.
- 157.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 123.
- 158.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 124.
- 159.- CANÉ, Miguel: "Delicias suizas" (París, septiembre de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 307.
- 160.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 308.
- 161.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 314.
- 162.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 314.
- 163.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 315.
- 164.- CANÉ, Miguel: Ibid., pág. 315.
- 165.- CANÉ, Miguel: "En Bayreuth" (París, septiembre de 1896), en Notas e impresiones, ed. cit., pág. 318.

2.5. Juvenilia.

"Es buena cosa haber sido joven
en la juventud y, según los años
van pasando, irse haciendo viejo."

Robert L. Stevenson
Virginibus puerisque.

Este libro es la recuperación de los recuerdos dichosos de la infancia. Distribuido en 36 breves capítulos con plena autonomía donde se recogen, sin ningún orden cronológico ni argumental, los cinco años que duró su etapa como estudiante interno en el Colegio Nacional, y que se extienden desde su infancia hasta el inicio de la pubertad. Etapa de gran importancia en la vida de toda persona, pues en ella se conforma el espíritu y el carácter de la persona.

Por aquí pasarán los compañeros, amigos o adversarios, los juegos, las disputas, las travesuras, los rectores y profesores (con mención especialísima para Amadeo Jacques, una de las influencias infantiles más permanentes), las vacaciones en la *Chacarita de los Colegiales* y sus correrías por los alrededores, su salida del colegio y su posterior retorno, esta vez como examinador.

Y todo ello, teniendo a Buenos Aires como telón de fondo, con sus disputas entre autonomistas y federalistas, a medio camino aún entre la gran aldea del siglo XIX y la gran urbe del siglo XX.

En 1884 aparecen publicadas estas páginas de Juvenilia; "esas deliciosas reminiscencias de la vida estudiantil" (1), que dijera García Merou, por aquellos años su secretario. Cané, en una actitud nostálgica, de refugio o buceo en el pasado, muy frecuente en los escritores de su generación, recrea algunas de sus vivencias como estudiante en el Colegio Nacional.

Su finalidad última es la mera evocación de esas *cosas de mocedad*, (tal es su significado latino). "Mocedad en el doble significado que poseía esa palabra en el lenguaje argentino: juventud y excesos juveniles" (2). En este recorrido por la memoria se percibe la necesidad de rescatar aquellos momentos felices del ayer, en una etapa presente henchida de melancolía y aburrimiento, mientras estaba de embajador en Venezuela. Así lo expresa Cané:

"[...] nunca pensé al trazar esos recuerdos de la vida de colegio en otra cosa que en matar largas horas de tristeza y soledad, de las muchas que he pasado en el alejamiento de la patria,[...]"
(3)

La redacción de estas páginas se remonta al año 1881, fecha en que desempeñaba dicho cargo en la ciudad de Caracas. En su escritura, como se deduce de las palabras del propio autor y muy

especialmente de su relato, ha influido la revisión de los antiguos sueños que se originan en los años de la niñez, con su arropo de inocencia y esa alegría de la infancia ahora perdida.

Se trata de un libro alumbrado entre el hastío y la nostalgia. Es el carácter evasivo, "de este juguete escrito de mano maestra", lo que resalta García Merou al recibir el libro cuando se encontraba en España.

[El libro es] "una ráfaga de inspiración juvenil, un soplo de brisa primaveral, que refresca la frente abrumada por la lucha diaria" (4).

Uno de los miembros de su generación, Eduardo Wilde, copartícipe de ese mismo mundo y que gracias al libro de nuestro autor ha rescatado aquellos recuerdos dormidos de los días del colegio, le confiesa en carta a Cané, como la lectura de estas páginas lograron en él esa alquimia grata al espíritu:

"[...] leo diez páginas, nada más. Ya soy otro: soy el que tiene esas impresiones que tu pintas en tu libro [...] Tu libro será leído [...] con aquella dulce melancolía de los recuerdos" (5).

El relato es una sucesión desordenada de anécdotas furtivas, de recuerdos alegres; donde el lector, contertulio pasivo del relato, disfruta con las ocurrencias de Cané. Este hace alarde, como el resto de su generación literaria, de un estilo conversacional propio del hombre de club cosmopolita que es; elegante en su elocuencia, sin hacer concesiones y sin renunciar a esa aureola de confidencialidad que se crea con el receptor y que se puede advertir en su prosa. Ese estilo conversacional, enmarcado en un ambiente amigable, se observa con claridad en algunos pasajes del libro en que los verbos aparecen en primera persona del plural, para aproximar lo relatado al receptor.

"Seguimos atentamente su soliloquio, porque lo hace con sentido del humor e ingenio; pensamos que quien nos habla es un hombre mundano, nos impresionan sus alusiones filosóficas, mitológicas, históricas; lo vemos presentar sus personajes, en actitud un poco displicente, y con elegancia. A veces, nos olvidamos del narrador para seguir las fluctuaciones de la anécdota, pero pronto una observación, una palabra, nos vuelven a la situación real: un señor elegante y mundano, algo burlón, nos está hablando. Y a veces nos interpela, nos introduce en la obra, para que compartamos con él el enfoque humorístico de su pasado, para que disfrutemos más vivamente de su charla: "Notad que no he dicho cordero" (cap. 2); "Me preguntaréis quizás qué beneficio positivo reportaba" (cap. 1)." (6)

Ese diálogo con el lector, al que se suman en más de una ocasión las digresiones sobre aspectos concretos del relato, alejan con frecuencia a Cané de la narración inicial. Se trata de otro signo evidente de ese característico tono conversativo que adquiere el relato. Como en una charla, la exposición se ve mil veces interceptada por digresiones que llegan a la mente y que no

pueden esperar, salvo que se corra el riesgo de perderlas con la misma facilidad con la que vinieron. Esa improvisación propia de la expresión oral se finge e incorpora en la escritura.

Cané empleará todos los recursos efectistas, propios de la charla, para mantener la atención y crear un tono de amenidad en lo que cuenta. La anécdota, el chiste certero y preciso, la evocación afectiva, la digresión, la comparación,...; a los que se unirán otros recursos más del gusto de su época: la cita y la referencia erudita, la hipérbole.

En la utilización de estos recursos se queda grabada la huella pesimista de su mirada que, desde el mundo de los adultos, se asoma a esas vivencias juveniles, evidenciando la separación que hay entre ambas realidades. Valga como ejemplo el relato de su salida definitiva del colegio, en el capítulo 34, y el consiguiente enfrentamiento con la vida, que le aguarda al otro lado de la tapia. Como espíritu sensible que era, así lo supo captar Eduardo Wilde en una temprana lectura del libro; quien confiesa, en carta dirigida a Cané con fecha 20 de mayo de 1884, las sensaciones que se gestaron en su ánimo:

"Así lo he leído yo, alternando mis impresiones entre la risa, la tristeza, la suave emoción y la franca alegría." (7)

2.5.1. El ingreso en el Colegio Nacional.

Su incorporación al colegio se verá rodeada de un ambiente de tristeza y desolación familiar, sobre el cual no desea detenerse, tal vez para ocultar en el olvido su propio sufrimiento, como si pensara que no existe aquello de lo que no tenemos consciencia. Por todo ello, Cané acelera su entrada en el centro, para huir y dejar de percibir ese dolor.

"Debía entrar en el Colegio Nacional tres meses después de la muerte de mi padre; la tristeza del hogar, el espectáculo constante del duelo, el llanto silencioso de mi madre, me hicieron desear abreviar el plazo, y yo mismo pedí ingresar tan pronto como celebraran los funerales." (8)

Pero lo que se encontrará en el internado, al menos los primeros días, iba a ser al menos tan angustioso como lo que dejaba atrás. La tristeza se apoderará de él, no encontrando entre aquellas paredes ningún consuelo afectivo; por lo que no desaprovecha las visitas de su madre para rogarle que le saque de allí. Pero su madre está resuelta a pesar de su dolor y, con la ausencia de la autoridad paterna, sabe que aquello es lo mejor para la educación del jovencito Cané:

"[...] mis primeros días de colegio fueron de desolación para mi alma." (9)

A pesar de la distancia que separa al autor de aquellos ya lejanos años, el recuerdo fluye "fresco y vivo" (10). El recién llegado padecerá todas las vicisitudes que acompañan al nuevo. El espacio que le rodea todavía le resulta desconocido y por ello

hostil. Los compañeros, también extraños, le demostrarán en un primer momento, y como prueba de fuego para medir su espíritu y su valía, ese sordo antagonismo, que sólo la crueldad inconsciente de la infancia es capaz de hacer sentir. En ese ambiente de los primeros días de colegio:

"[...] me parecía sentir fraguarse contra mi triste individuo los mil complots que, [...] sólo se traducen en bromas más o menos pesadas, [...]" (11)

Huyendo de la tristeza del hogar, se introduce en ese mundo aparentemente más sórdido, frío e inhumano del internado. Atmósfera totalmente inhabitable para alguien que, como él, había tenido siempre a su lado la figura protectora y afectiva de su madre. Ahora sentía la ausencia de aquel cariño materno que no tenía que compartir con nadie; y lamentaba su pérdida en relación a esas otras maneras bien distintas que se desprendían de la disciplina impersonal del colegio, encaminada a formar los futuros hombres y donde todos recibían el mismo trato; no sabiendo discernir un alumno de otro, una sensibilidad más pronunciada, de otra ya habituada a las rugosidades de la existencia. Reminiscencias de un nuevo David Copperfield, que tiene que salir de su hogar por la muerte de su padre, que se ve, por las circunstancias, alejado del cariño de su madre y que, abandonado y sólo, ha de enfrentarse con el mundo.

"Silencioso y triste, me ocultaba en los rincones para llorar a solas, recordando el hogar, el cariño de mi madre, mi independencia, la buena comida y el dulce sueño de la mañana." (12)

La constante sombra que la cultura escrita (histórica y literaria) proyectaba sobre su relato y, en especial, sobre sus propias aventuras, hará que ésta no sea la única comparación que Cané, autor-diplomático, haga entre Cané, estudiante-personaje, y David Copperfield. Cuando después de unas revueltas estudiantiles sea *ignominiosamente expulsado* del Colegio, comparará su situación personal con la de aquel personaje maltratado por la vida, con la salvedad de que los acontecimientos de la existencia de éste no son nada con lo que, supuestamente, le espera a Cané. Observando esa incertidumbre que se abría ante él, expulsado, sin un lugar donde ir, sin nadie a quien poder recurrir (pues la familia se encontraba de vacaciones), David Copperfield era "un pigmeo a mi lado" (13).

La salvación de su espíritu y la superación de esa tristeza que le atrapa entre las paredes del colegio y que ya empezaba a parecerle infinita y eterna, le vendrá por un camino inesperado, el de la lectura. Y qué mejor libro para un infante que uno de aventuras, donde las acciones heroicas, los sentimientos nobles, caballerescos, conforman a los protagonistas, que otorgan un alto valor a la amistad y donde el amor es un juego sagrado. A ese patrón pertenece su lectura: Los tres mosqueteros de Dumas.

La lectura se convertirá en su gran pasión, robándole horas a la noche hasta que finalizaba cuanto libro caía en sus manos;

para lo que se servía de los trozos de vela que podía sisar de la iglesia, con los que poder iluminar "mis trasnochadas de lectura." (14)

Esas trasnochadas eran acompañadas, con no poca frecuencia, de tenaces insomnios. Cómo desearía dejarse mecer por los sonos de Orfeo, después de un atragantón de apasionantes páginas, de aventuras imposibles y de valerosos personajes. Pero el reconfortante sueño no llegaba siempre que era deseado; situación en la cual la fantasía infantil y el miedo inculcado al castigo teológico ven la larga sombra de la mano de Dios:

"[...] me figuraba que esos insomnios mortificantes eran un castigo por el robo sacrílego que había cometido" (15)

El ansia de lecturas nuevas llega a tal punto que, cuando el deseado libro ha de pasar de mano en mano, prestado por algún compañero, éste sea disputado como si de un trofeo se tratase; siendo el afortunado lector envidiado y acechado por el perdedor, deseoso de que fuera leído cuanto antes para poder, a su vez, disponer de él. Así le ocurre a Cané asediando a Juan Cruz Ocampo, a quien los hados le favorecieron con la suerte y con la fuerza física, para ser lector prioritario:

"Durante una semana lo espí, lo aceché sin reposo, y cuando lo veía hablar, jugar o comer, en vez de leer y leer aprisa, me indignaba, pareciéndome que aquel hombre no tenía la menor noción del honor más rudimental." (16)

La crueldad del acosado se acentuaba al darse cuenta del deseo que generaba su situación privilegiada, llegando entonces al extremo de insinuar o desvelar parte de las hazañas de la novela, con sus principales personajes, para acrecentar la envidia que producía disponer del libro.

Esas lecturas, como hemos visto, se muestran como salvadoras del espíritu en un momento de zozobra y de soledad; pero, esas mismas lecturas si no se las toma con prudencia pueden ser un remedio contraproducente que deteriore el organismo y produzca una adicción perniciosa, especialmente en la juventud donde se forma nuestro carácter; viciando la mente e incapacitándola para el esfuerzo y la perseverancia:

"Las novelas, durante toda mi permanencia en el Colegio, fueron mi salvación contra el fastidio, pero al mismo tiempo me hicieron un flaco servicio como estudiante. Todo libro que no fuera romance me era insoportable, y tenía que hacer doble esfuerzo para fijar en él mi atención." (17)

Por otra parte, Cané no pierde ocasión para vilipendiar a los universitarios, a los cuales divisaban desde las ventanas del Colegio Nacional; seres inferiores en el saber y en la traviesa vitalidad; "niños bien" que desconocen lo que es la vida:

"[...] esos petimetres que iban paquetes al aula una vez por mes,

[...] mientras nosotros nos alimentábamos de la médula de león del eclecticismo (!)." (18)

Esa aversión no se basa sólo en la intensidad y diversidad de saberes y doctrinas que caracterizaban las clases del Colegio Nacional, frente a los alumnos del colegio universitario, según nos señala Cané, sino que también se fundamenta en el ambiente en que se mueven ambos colectivos, (el régimen abierto y disperso de la Universidad, frente al interno y confluyente del Col. Nac.). Esa distinta atmósfera que respiran es determinante de las experiencias que reciben y en la que la Universidad no podrá competir con "un cuadro de aventuras, de diabluras, como las que ilustraban los anales del Colegio" (19).

Para estos aventajados diablillos, que habían visto como se desarrollaba su ingenio con las dificultades y las prohibiciones, aquellas miserables travesuras de los universitarios no eran más que pequeños e insulsos actos de gente acomodada y sin resolución:

"[...] acogíamos esa materia parva con la benévola sonrisa de los magos de Faraón ante los primeros milagros de Moisés." (20)

En el origen de ese rencor, tal vez se oculte la experiencia vivida durante un año en la Universidad, antes de entrar en el Colegio, donde fue sometido a un examen de gramática, por el Tribunal de los Infiernos (de la mitología griega: Minos, Eaco y Radamanto), personificado en la figura de los profesores Larsen, Gigena y Tobal. El texto latino del examen comenzaba con una invocación:

"¡Diosa!". "¡Pronombre posesivo!", dije, y bastó; porque con voz de trueno Larsen me gritó: "¡Retírate, animal!" (21)

No habría de desesperarse el joven Cané, por este fracaso, sobre todo si se tiene en cuenta que también el exceso de estudio puede ser perjudicial para la salud, como lo evidencia el caso de Valentín Balbín, compañero de estudios de Cané, quien pretendió emular al más listo de la clase (Patricio Sorondo), el cual se vanagloriaba de su rapidez en asimilar cualquier tratado, ya fuese de física o de matemáticas (leyendo en una noche hasta medio tomo). El incauto Valentín, defendiendo su orgullo de estudiante:

"[...] volvía al día siguiente pálido y con los ojos marchitos, habiendo estudiado hasta el punto indicado, tragándose un centenar de páginas que Patricio no había aún ni recorrido." (22)

2.5.2. Las travesuras y correrías estudiantiles.

Pero el estudio y lo docente no serán el plato principal del libro, sino más bien todo lo contrario. Salvo cuando describe los méritos y el prestigio que entre los estudiantes tenían profesores de la talla de Amadeo Jacques, Cané se entretiene en pintarnos esa vida impulsiva y alegre que caracteriza esta etapa de su adolescencia. Pocas veces se entretiene en los rigores del

estudio pues no le interesan esos momentos de esfuerzo anónimo e intrascendente. Antes que ello, prefiere detallarnos la anécdota jugosa y risueña que estalla ante nuestros ojos alegrando nuestra mente y reconfortándonos de los pesares de la existencia. En esa vida enclaustrada, deseosa de encontrar un descuido, una brecha por donde escapar y estallar en divertimento, encontrará no pocos percances que recuperar del olvido. Cané rememora, con gran placer, ese mundo de escapadas nocturnas, de travesuras a todas horas, de riñas por cualquier motivo o carente de él. En ese mundo abigarrado del colegio no falta un extenso mosaico de personajes, ni una visión caricaturesca de tipos y situaciones.

Como corresponde a su edad, se muestran llenos de vida, con la sangre caliente y por ello propensos a la acción y a la travesura, que surge como un aliciente y una sublevación vital frente a ese mundo cotidiano y anodino de la vida enclaustrada. Vitalidad que les impulsa a las escapadas nocturnas, después del correspondiente soborno ("des accommodements") y a llevar:

"[...] ya mocitos [...] una vida de vagabundos por la ciudad, en los cafés, en aquellos puntos donde Shakespeare pone la acción de su Pericles, y sobre todo, en los bailes de los suburbios, [...]"
(23)

Esas escapadas, cuando las salidas habituales se encontraban cerradas, no había más remedio que intentarlas por debajo del portón, deslizándose entre sus férreas puntas y el pavimento. Método no carente de riesgo, pues no pocas veces:

"[...] las fieles puntas guardianes se insinuaban ligeramente en la espalda como una protesta contra la evasión." (24)

Había entre los estudiantes un personaje, Benito Neto, que, ignorando los demás el procedimiento (posiblemente alguna *convulsión caótica*), se había adueñado de una llave del portón, la cual no prestaba a nadie; por lo que para recurrir a sus servicios había que incluirse en la partida de fuga. Para Benito Neto la llave lo era todo, como el alma al cuerpo y, como haría con ésta un religioso, la mimaba, la lustraba y la adoraba más que a su propia vida.

"Era para él el caballo del árabe o del gaucho, el fusil del cazador, la mandolina del provenzal errante, el instrumento y el sustentáculo de su vida." (25)

De qué forma tan distinta se vivían, por contra, los veraneos en la Chacarita de los Colegiales. Frente a la astucia y el ingenio necesario en el colegio, aquí el espacio libre y los límites infinitos permitían "dar rienda suelta a la actividad juvenil que nos castigaba la sangre." (26)

El ejemplo a seguir, lo constituían los "grandes" y sus calaveradas, que como si de hazañas heroicas se tratara, provocaban la admiración y el respeto de todos los más pequeños; para los cuales era reconfortante privilegio el hecho de que les dejaran participar en alguna de ellas. Algunas de esas

gamberradas tenía a los menores como cebo de las iras de aquellos que sufrían en sus carnes los efectos de la broma. Como aquella que consistía en llevar las manos pintadas con carmín y otros potingues y embadurnar el rostro de los transeúntes, para a continuación protegerse "detrás del sólido baluarte de los puños" (27) de los mayores. El mencionado pugilato se llevaba a cabo bajo las estrictas *reglas de caballería*, aunque las víctimas en no pocas ocasiones se llevaban la peor parte al haberse olvidado *del noble ejercicio*. Uno de los asaltos se produce sobre un incauto peluquero francés:

"[...] que nos profesaba suma antipatía por nuestro escaso consumo de sus artículos, fue preparado por mí y ribeteado por Eyzaguirre; [...]" (28)

No todos los altercados terminan tan bien como éste, ni tampoco en todos ellos su propio pellejo sale tan ileso. Cané nos señala cómo, con motivo de aquellos periódicos manuscritos que fundaron en el colegio, surgieron algunas disputas en defensa del honor. En lo que atañe a Cané:

"[...] aunque el honor quedó en salvo, salí de la arena mal acontecido, sin ver claro, con una variante en la forma nasal, y un dedo de la mano derecha fuera de su posición normal." (29)

Toda esa vitalidad y ese ansia de acción juvenil es la misma que impulsó a los estudiantes franceses (en 1815 y 1830) a enfrentarse contra los excesos y contra el regreso de la monarquía borbónica, o a los estudiantes españoles en la guerra de la Independencia, o a los jóvenes alemanes en Leipzig, también contra Napoleón, o al propio Cané y a sus compañeros al estallar la guerra del Paraguay. Momentos gloriosos que encauzan el ímpetu juvenil.

Pero cuando los tiempos están en calma y no se vislumbran hazañas gloriosas en las que embarcarse, aquella vitalidad se orienta a la correría y a la travesura. Estas hazañas menores suplantarán, en la medida de lo posible, a esos sueños de grandeza que se respiran en el ambiente y que se han mamado en la literatura:

"Hay en los claustros un ansia de acción indescriptible; la savia hirviente de la juventud irrita la sangre, empuja, excita, enloquece. Se sueña con grandes hechos; la lucha enamora, porque implica la libertad." (30)

Esa beligerancia se vive en los corredores del claustro, micromundo que reproduce los patrones e ideologías del exterior, de la calle. La rivalidad política, que por aquellos años afecta a Buenos Aires, entre cocidos y crudos (entre provincianos y porteños), entre los que querían la federalización de Buenos Aires y los que pretendían su autonomía. Antagonismo que se perpetúa tras las paredes del colegio:

"[...], las pasiones políticas que habían agitado a la República desde 1852, se reflejaban en las divisiones y odios entre los

estudiantes. Provincianos y porteños formaban dos bandos, cuyas diferencias se zanjaban a menudo en duelos parciales." (31)

Cané pertenece al bando autonomista ("inosotros eramos del Estado de Buenos Aires!" (32); "Yo era crudo y crudo enragé" (33)), por proximidad emocional con sus parientes, los Varela; pero muy especialmente por oposición a los provincianos, que eran cocidos.

En ese ambiente belicoso que soterradamente se vive en el claustro del Colegio, Cané se lamenta de su corta edad (*los abajeños*), que no le da derecho a participar en las maquinaciones que planificaban los mayores (*los arribeños*): prohombres a los ojos de los pequeños y que habían fundado una especie de sociedad secreta cuya finalidad era la sublevación libertaria, a imitación de los carbonarios.

En ese ambiente y en una etapa oscura del colegio, en la que regía un director poco eficaz y de dudosa preparación para la docencia, los porteños llevan a cabo una estrategia de conspiraciones; tomando como pretexto el recibir un trato desigual con respecto a los porteños, más sumisos. Altercados que servían de desahogo a la *cólera porteña*.

La estrategia a seguir, dada la inferioridad numérica de los porteños, era la más natural al ser de pura supervivencia. Consistía en estar siempre dispuesto para la lucha y ante cualquier ruido sospechoso que rompiese el silencio de la noche, cada uno, y en su caso Cané:

"[...] acometiera valerosamente al provinciano que tuviera más próximo de mi cama y que lo pusiera fuera de combate." (34)

Esa inferioridad numérica de los porteños la sustituyen ventajosamente echándole más imaginación e ingenio que sus adversarios, con menos sal en la mollera, según Cané. Los provincianos:

"Eran mucho más graves, serios y estudiosos que nosotros." (35)

Éstas, a priori, cualidades, no se veían aprovechadas, pues su carácter estaba dominado por la apatía y la sosería. Ello se debe a que carecían de la *arenilla dorada* (que dijera Sainte-Beuve) y que constituía la superioridad porteña; permitiéndoles a éstos conseguir los mismos logros con menos esfuerzo. Primacía porteña que se evidenciaba en:

"[...] nuestra mayor viveza de imaginación, desparpajo natural y facilidad de elocución." (36)

Precisamente de esta supremacía se valían, Cané y los suyos, para ridiculizarles, parodiándolos y haciéndoles mil diabluras, en cuanto la situación lo permite. En una ocasión sorprenden un trozo de diálogo entre dos provincianos, que por las peculiaridades lingüísticas (con sus giros vulgares) y el tono

estridente de uno de ellos, se convertirá en motivo de continuas burlas:

"[...] uno que decía, con una palangana en la mano: "Agora no más la va a derramar", y el otro que contestaba en voz de tiple: "¡No la derramís!". Lo convertimos en un estribillo que les ponía fuera de sí, como los rebuznos del uno y del otro alcalde de la aldea de Don Quijote." (37)

Esta etapa quedará posteriormente superada y olvidada, con el cambio de rector. Los nuevos aires perseguirán el mejoramiento del centro: en estudios y en disciplina.

D. José M. Torres es quien tiene asignada la difícil tarea de domarlos y de imponer la disciplina en el Colegio. Parece innecesario señalar que con semejante misión tenía ganado de antemano el odio de todos los estudiantes, así como el cielo para su alma. D. José haciendo valer el *principio de autoridad*, y con mano firme "nos metió en vereda, nos domó a fuerza de castigos" (38). Esa ingrata tarea le será reconocida, con el paso del tiempo, por el Cané adulto, pues en su momento la inconsciencia de la juventud, le impide enjuiciar con toda su valía y justeza el bien que aquel mal pasajero le produce; mérito aún mayor si se tiene en cuenta que Cané era uno de los estudiantes que contribuía a diario "a hacerle la vida amarga" (39). De aquellas pasadas tropelías se disculpa ahora, en el momento de escribir, cuando la reflexión pausada le permite proyectarse sobre lo que es su vida y lo que pudo haber sido:

"[...] sin su energía perseverante, no habría concluido mis estudios, y sabe Dios si el ser inútil que bajo mi nombre se agita en el mundo no hubiera sido algo peor." (40)

Contra ese mismo D. José M. Torres, a quien tanto debe, según sus propias palabras, organizaron una revolución, en la que Cané fue uno de los cabecillas, profiriendo discursos exaltados con "gritos sediciosos contra la mala comida y la tiranía de Torres (¡las escapadas habían concluido!)" (41)

Aquella sublevación estaba condenada desde su inicio, pues nada pueden los hombres contra los designios de los Dioses cuando éstos les son contrarios; y en aquella ocasión Cané no dispone de su favor. Ahora serán sus enemigos los protegidos del Olimpo y su valedor Amadeo Jacques quien: "irritado como Neptuno contra las olas" (42) acabará con la subversión.

Esa irritación no es ocasionada exclusivamente por los comportamientos estudiantiles, graves de por sí, sino que a ella también contribuyeron los previos encontronazos que tuvo Mr. Jacques con las "pequeñas bombas Orsini que estallan al ser pisadas" (43) y que provocaron que el ilustre "magister" lanzara sus correspondientes *imprecaciones* contra aquellos vándalos criminales. Esta imagen nos permite descubrir la carga humorística que encierran esas palabras maldicientes puestas en boca de un profesor; quien asignado por la naturaleza para encauzar a sus estudiantes en el saber y, con ello, en la vida,

protector y bienhechor de esos seres inocentes, se dedica a proferir sin miramientos deseos de daño y perjuicio (físico o mental) contra sus discípulos. Pero, ¡quién no hubiera reaccionado igual!.

Esa ira divina causó su efecto entre las hordas estudiantiles que aceptaron con resignación aquel designio. Así lo expresan los ojos de Cané a sus compañeros, al ser arrastrado del brazo por Jacques:

"Ya lo veis! ¡Los dioses nos son contrarios!" (44)

Ante aquella fuerza sobrehumana sólo queda claudicar y desperdigarse, como la desbandada que se produjo entre los persas (llenos de terror las miradas y de espanto el corazón):

"[...] cuando vieron a Palas Atenea flotar sobre el ejército griego, armada de la espada dórica en el llano de Maratón." (45)

2.5.3. La "Chacarita de los Colegiales".

Estas tropelías no sólo se llevan a cabo en el recinto estudiantil o su entorno inmediato, sino que allí donde se encuentren no pueden por menos que ejercitar la imaginación y las piernas; parte de la anatomía humana que Dios inventara para salvarlos de las situaciones comprometidas. Allá en la Chacarita (finca propiedad del colegio, situada a las afueras de Buenos Aires, a la que iban a pasar los meses estivales), son continuamente fomentados los altercados con sus vecinos del municipio de Belgrano, con ocasión de un problema de lindes. Los muchachos, desafiantes y profiriendo gritos contra sus habitantes, "compañía de ladrones" (46), cruzan a galope tendido por las calles de la ciudad sobre jamelgos de *traza arcaica*, más propios para tareas del campo, como acarrear leña o agua, que para semejantes ejercicios atléticos.

Los estudiantes, dos en cada montura, se repartían la tarea con disciplina. El de delante se encargaba exclusivamente de dirigir al *cuadrúpedo*, tarea nada fácil, pues además de controlar "las veleidades fantásticas de la bestia" (47), para no sufrir una extirpación de cálculos de la vejiga por el lomo del cuadrúpedo, tenía que estar atento:

"[...] para evitar la probable operación de la talla, practicada inconscientemente por la cruz pelada y puntiaguda" (48).

Por su parte, "El ciudadano colegial que ocupaba el anca desempeñaba las funciones de foguista" (49) (podemos observar en el lenguaje de este párrafo el pensamiento libertario, igualitario y fraterno recibido de Amadeo Jacques) y tenía encomendada la misión de provocar el movimiento del animal con los *medios a su arbitrio*; tarea que se veía potenciada si el compañero conductor podía descuidar, por un momento, su propio

interés, para sumar sus dos talones, llegándose a conseguir, con todo ello, una especie de:

"galope normal [...] por la hábil combinación del rebenque, cuatro talones y una pequeña picana, dirigida con frecuencia hacia aquellos puntos que el animal, en su inocencia, había dado muestras de considerar como los más sensibles de su individuo."
(50)

Pero la aventura de mayores proporciones que vive en ese paraíso de libertad, donde los espacios abiertos, lejos de los claustros del colegio, se extendían más allá de su mirada ("¡Buena, sana, alegre, vibrante aquella vida de campo!" (51); que en nada recordaba al "invencible fastidio de la clase de estudio" (52)), la lleva a cabo contra los temibles vecinos del norte, de quienes les separaba un ancho canal de agua. Aquellos hechos pasarán a su memoria como "la expedición contra los "vascos"" (53), y adquirirán tintes de auténtica y sobrecogedora aventura.

A ese otro lado de la acequia se extendía, para aquellos ojos avidos y golosos, la tierra de la felicidad, donde brotaba el maná bíblico; lugar idílico del que se hacen eco todas las religiones y que a sus ojos será tanto como "iel Jardín de las Hespérides, los Campos Elíseos, el Edén, la Tierra Prometida!"
(54)

Para un joven travieso, aquel lugar será el paraíso donde se vislumbran placeres inimaginables y manjares que harían las delicias de los más exigentes dioses del Olimpo; allí:

"[...] crecían las sandías, robustas, enormes [...] la sandía ajena, vedada, de carne roja como el lacre, el "Curcubita citrullus" famoso, [...]" (55)

Esas sandías que no tienen rival en la comarca, según lo podían certificar Cané y sus compañeros (pues hay que reconocer su autoridad en la materia), será una continua obsesión y una irrenunciable tentación; hasta el punto que si esas expediciones tenían como objetivos otras huertas-chacras, los manjares allí saboreados no podían hacerles olvidar "la nostalgia de la fruta de los "vascos"" (56)

Pero los vascos no eran gente hospitalaria, no sabían de buenas maneras, ni cultivaban el agasajo a los huéspedes y su lenguaje, puestos a injuriar "revelaba su educación sumamente descuidada." (57)

Más que personas normales de este mundo, civilizadas y educadas, parecen salidos de un mundo legendario, con reminiscencias clásicas. Son figuras cuya sola visión mueve a espanto. Gigantes a lo Goliat, de grandes musculaturas, de *brazos ciclópeos*, con la fuerza y agilidad del Minotauro, y que tenían la insana costumbre de acompañarse de unas horquillas más terroríficas que el propio tridente de Neptuno:

"[...] pastoril instrumento cuyo solo aspecto comunica la ingrata impresión de encontrarse en los aires, sentado incómodamente sobre dos puntos acerados que penetran [...]" (58)

Esa sobrehumana grandiosidad, de por sí ya pavorosa, no era preocupante en tanto en cuanto no se aproximasen a la huerta, pues a su pésima educación y a su apariencia monstruosa añadían un rasgo fundamental para entender el riesgo que acarreaba el desear esos manjares ajenos:

"[...] tenían una debilidad suprema: ¡amaban sus sandías, adoraban sus melones!" (59)

En sus relatos, Cané incorpora constantemente comparaciones clásicas, que magnifican la categoría de sus aventuras y que aportan una nota humorística, justamente por esa inadecuación de contextos. En su desesperada huida, con el ansiado botín entre sus brazos y la angustiosa presencia de un colérico vasco a sus espaldas, Cané pone en funcionamiento todas sus neuronas y llama en su auxilio a todos los saberes clásicos, con su autoridad y su ciencia. Le vienen a la cabeza situaciones tan comprometidas como la suya, con sus respectivas soluciones, para que elija cuál se puede acomodar más a sus circunstancias.

Ahí está la táctica empleada por Medea (que para que Jasón pudiera robar el vellocino de oro, mata y arroja los miembros de su hermano al mar, para ganar tiempo y retardar la persecución paterna); o la de Hipómedes con Atlanta, (veloz cazadora a la que Hipómenes logró vencer y con ello desposar, al dejar tras de sí tres manzanas doradas que aquella se paró a recoger). Cané estudia detenida y sosegadamente esas posibilidades que le muestran los saberes clásicos y concluye que ninguna se ajusta a sus necesidades, ni a sus deseos; además, se convierte en una cuestión de honor, y aunque en ello le fuera la vida (como dijera una madre espartana al ver partir a su hijo a la guerra), desprenderse de la sandía:

"¡Era una ignominia!" [...] ¡Jamás! Era mi escudo de lacedemonio: ¡vuelve con él o sobre él!" (60)

Ello no será necesario, pues confía en esa *agilidad proverbial*, curtida en mil correrías y en los juegos diarios, para ponerse a salvo. A esta cualidad innata hay que añadirle:

"[...] la velocidad inicial que se adquiere cuando se tiene un vasco irritado a retaguardia, armado de una horquilla." (61)

Pero, a pesar de sus buenas dotes, los hados no le fueron del todo propicios en aquella jornada y en su potente salto vio como la traidora sandía se le deslizaba por entre las manos e iba a caer, para escarnio suyo, sobre las adormecidas aguas de la acequia; situación de la que se hubiese vengado de no ser por las circunstancias apremiantes de tener otro vasco que le llegaba por el franco y que le impidieron coger un cascote:

"[...] sin duda para darle un destino contrario a los intereses positivos de mi vasco" (62)

Esta aventura de los vascos nos hace meditar en que no siempre salen bien las correrías, por muy meticulosamente que hayan sido planeadas; y sí no, ahí está esa estructura paralela que se repite al comienzo y al final de la jornada, con un marcado tinte épico, y que proyecta sobre la misma una iluminación cómica que, tomando como referencia las semejanzas que hay entre ambas, hace resaltar las manifiestas diferencias que las distinguen; y donde las ilusiones primeras se han visto dolorosamente frustradas:

"Eran las tres de la tarde, y el sol de enero partía la tierra sedienta e inflamada, cuando saltando subrepticamente por una ventana del dormitorio [...], nos pusimos tres compañeros en marcha silenciosa hasta la región feliz de las frescas sandías." (63)

Compárese ahora con el regreso de la expedición, en esa épica jornada:

"Eran las tres y media de la tarde, y el sol de enero partía la tierra sedienta e inflamada, cuando con la cara incandescente, los ojos saltados, sin gorra, las manos ensangrentadas por los zarzales hostiles, saltamos por la ventana del dormitorio" (641)

Otra de las aventuras allí vividas, enfrentándose esta vez a las fuerzas de la naturaleza, la constituye el regreso vertiginoso a la Chacarita desde un baile organizado en la estancia vecina, al ser descubierta su escapada nocturna. Odisea a través de la noche, con mil percances, extravíos y contratiempos, que le hacen exclamar, con humorística comparación, contra la causa de todo aquel desastre (la ciega pasión amorosa de Larrea por una chinita):

"Por fin, a las primeras claridades del alba, al canto de los gallos matinales, el cuerpo exhausto y rendido, el alma agriada contra la pasión dantesca de Larrea, penetramos en nuestros cuartos y nos ayudamos fraternalmente a sacarnos la ropa" (65)

2.5.4 La alimentación en el colegio.

Una de las mayores privaciones que Cané sentirá en esa etapa estudiantil (aparte del escaso espacio para moverse y del férreo control sobre su libre albedrío) será la alimenticia. Tal vez por ello, se constituirá en una de sus constantes literarias a lo largo de su vida; rebelándose en todo momento contra la mala alimentación, cuando la edad y su posición social se lo permitan.

Cuando por alguna causa los colegiales eran castigados, a las penalidades del encierro (con todas las incomodidades del mundo: poca luz, poco espacio, irrespirable miasma), se venía a sumar la consecuente a ellas se habría de añadir la rescisión

alimenticia; viéndose obligados a pasar la jornada con "el clásico régimen de pan y agua." (66)

Penuria que algunos compañeros conseguían hacersela más llevadera al reo burlando el estricto control y lanzándole con maestría algunos alimentos por el hueco de la claraboya.

Hemos tocado un tema (la comida), gratamente obsesivo en la escritura de Cané, a lo largo de su vida. A él dedicará jocosos comentarios y páginas inolvidables. Esa comida que en el Colegio Nacional fue siempre invariable, igual, constante. Dando una imagen monolítica, rígida, carente de la flexibilidad, viveza y variedad aconsejables en un hecho indispensable y hasta moderadamente placentero de la vida humana, como es el alimentarse. Esa perpetuación en la memoria y en el paladar, de un régimen alimenticio inerte y mecánico:

"[...] lo tengo fijo, grabado en el estómago y el olfato." (67)

En esa imagen degradada del menú del colegio, viene a hacer su función la exageración, que se convierte en la nota expresiva que singulariza, al recalcar y poner énfasis sobre una de las partes, aquel alimento insubstancial y homogéneo:

"Dentro de un líquido incoloro, vago, misterioso, algo como aquellos caldos precipitados que las brujas de la Edad Media [...bebían] antes de ir al "sabbat", navegaban audazmente algunos largos y pálidos fideos. Un mes llevé estadística: había atrapado tres en treinta días, y eso que estaba en excelentes relaciones con el "grande" que servía [...]" (68)

Esa reiteración mecánica del menú del centro, nos afianza, aún más si cabe, la imagen de algo muerto, que se contrapone a la del alimento cuya función es revitalizar, aportar energía, transformarse nuevamente en impulso vital; por contra, se pone en peligro la salud de los comensales. A continuación del agua caliente que a manera de sopa se habían tomado, y que acondicionaba el estómago para recibir el segundo plato (como para devolverlo a su medio natural), flotando también en líquido incoloro:

"[...] se servía el clásico sáballo que muchas veces, contra nuestro interés positivo había muerto con dos días de anticipación." (69)

El respeto que aquellos jóvenes debían mostrar a la venerable edad de aquellas viandas, así como el retraimiento y prudencia que imponía la presencia de esos intratables cadáveres, hacía que no rechistaran su presencia. La indignación, de Cané, en este punto es tan grande que salta fuera de la página literaria para llamar la atención del lector distraído e inconsciente; buscando la complicidad y el asentimiento del lector oyente:

"En seguida carnero. Notad que no he dicho cordero; carnero, carnero respetable, anciano, cortado en romboides y polígonos

desconocidos en el texto geométrico, huesosos, cubiertos de levisima capa triturable,[...]" (70)

Aquella "capa venosa impermeable al diente" (71) que imponía prudencia y contra la que nada podía la fortaleza juvenil de aquellos dientes habituados incluso a romper la corteza del coco o "triturar el confite de Cordoba" (72), les provocaba una indigna derrota, teniendo que retroceder ante aquellas defensas prodigiosas que en ocasiones acompañan a la vejez. Una vejez que Cané, en su exageración, remonta hasta edades primitivas en las que hallaríamos ese eslabón, perdido en la prehistoria, que hermanaría al cordero con otras especies tan distintas como el jabalí o el hipopótamo:

"¡jamás vencimos la córnea defensa paquidérmica del asado de tira!" (73)

De postre, arroz con leche; aunque olvidándose del componente líquido, que como su nombre indica, constituye uno de los dos indispensables ingredientes de este dulce. Como consecuencia aquello que se les ofrece:

"Era sólido, compacto, y las moléculas, estrechándose con violencia, le daban una dureza de coraza." (74)

Todo este capítulo segundo, en el que relata el clásico menú del colegio, viene marcado por una de las características del estilo de Cané: el lenguaje hiperbólico. El puchero que trae Eyzaguirre, por la escasez y soledad de los objetos sólidos que en él flotan, más que puchero, parece un *mar*; el arroz con leche más que un dulce delicioso y suave, tiene una *dureza de coraza*; el carnero en vez de ser asequible a esas enérgicas mandíbulas, tiene una consistencia *paquidérmica*, etc.

No lejanas a ese régimen alimenticio frugal se sitúan las causas de una epidemia *vaga, indefinida*, que con cierta periodicidad, y con gran número de convalecientes, invadía las estancias del Colegio. Esta intermitente plaga provoca que las autoridades del colegio lleguen incluso a plantearse la idea de tener que ampliar la enfermería, para dar cabida a tantos pacientes. Los síntomas, aunque normales, no debían producir indiferencia entre los responsables del centro, pues el desconocimiento del virus que provocaba aquellas dolencias podría acarrear con el tiempo males desconocidos. Los síntomas invariablemente eran los siguientes:

"[...] un fuerte dolor de cabeza, acompañado de terribles dolores de estómago. **Vas-y-voir!**" (75)

Aquella enfermería más que un lugar aséptico, con muestras evidentes y audibles de terribles dolencias, tenía el aspecto de una *morada deliciosa*, donde los enfermos charlan animadamente, sin ningún aparente signo de malestar (tal vez, pensamos incautamente, el no tener que ir a clase les reconforte de todas sus dolencias). Pero ahí no acaba todo, pues a diferencia del comedor, el caldo que allí se servía, sin tener la misma

categoría del "consommé" y sin olvidar la modestia del centro, al menos si se puede paladear en él "un cierto gustillo a carne" (76), no siendo esa la única sorpresa grata, "pues pescábamos de tiempo en tiempo un ala de gallina" (77).

Como todo lo bueno tiene su fin, la alarma que cunde ante la propagación de la *epidemia* vaga hace que los responsables, con el informe médico en su poder, dictaminen:

"[...] como sistema curativo la dieta absoluta, acompañada de una vigilancia extrema para evitar el contrabando." (78)

Medidas que fueron tan sabiamente tomadas que se logra erradicar la enfermedad en pocos días; si bien con el menoscabo para la ciencia de no haber podido descubrir el "germen" portador de tan extraña dolencia.

2.5.5. Los rigores del colegio.

Junto a la anécdota cómica, que promueve la sonrisa e incluso la risa más hilarante, Cané también refleja la página conmovedora, que provoca un sentimiento de ternura o rememora la tristeza en el lector. Si bien, teniendo siempre presente que Juvenilia no pretende ser un libro húmedo y sentimental, sino todo lo contrario. Su autor persigue en sus páginas la nota alegre, humorística, y con ello busca ahuyentar la pesadez y el fastidio que habitan en su interior.

Aparte de la expulsión del colegio, con su vagabundeo por las calles de Buenos Aires, hay que pensar que aquella no sería la única vez que Cané fue objeto directo del castigo; más aún en una época en la que su uso no era extraño (como lo demuestra el vistazo entre Amadeo Jacques y Corrales). Estas penalizaciones no tenían tampoco por qué ser físicas. Al tratarse de un internado lo más efectivo era la negación para salir los domingos; otras veces eran castigados con horas interminables de encierro:

"El encierro es un recuerdo punzante que no me abandona; eterno candidato para ocuparlo, su huésped frecuente, conocía una por una sus condiciones, sus escasos recursos, sus numerosas inscripciones y aquel olor húmedo, acre, que se me incrustaba en la nariz y me acompañaba una semana entera." (79)

No todos los recuerdos del colegio resultan gratos a la memoria; incluso cuando su autor sólo pretenda rememorar los momentos felices de la infancia, es difícil separar de aquellos días de travesuras y de indolencia, los rigores de la enseñanza, con su disciplina y severidad. Aparte de los encierros y castigos, hay otros rigores de aquellos días que con el paso del tiempo han perdido su aspereza y nos dejan en su anecdotario una sonrisa humorísticos, como el mal recuerdo de las horas de comida, o sus primeros días en el colegio y su sentimiento de soledad.

Aquel Colegio que todavía conserva, y que se ven acrecentadas a los ojos del recién llegado, las huellas de su

pasado monacal; esos monjes, sus antiguos moradores, que dejaron como fantasmagórico recuerdo, vestigios de los rigores de su vida austera y retirada. Es aquí donde estudiará Cané, teniendo como escenario los oscuros y helados claustros del antiguo convento.

Este recinto, sobrio e inhabitable para la vitalidad de un niño, tomará ante sus ojos el aspecto de una "prisión", y como cualquier recinto penitenciario requiere de un estoicismo y una resignación que no se encuentra con facilidad a esas edades. El levantarse de madrugada se convierte en una de las mayores torturas para un cuerpo no habituado al esfuerzo y al sufrimiento, donde todo dolor es evitado y toda incomodidad insoportable; con un ritmo sistemático, monacal:

"A las cinco en verano, a las seis en invierno, infalible, fatal, como la marcha de un astro, la maldita campana empezaba a sonar. Era necesario dejar la cama, tiritando de frío casi siempre, soñolientos, irascibles, para ir a formarnos en fila en un claustro largo y glacial. Allí rezábamos un Padre Nuestro, para pasar en seguida al claustro de los lavatorios." (80)

Qué derroche de ingenio provocó aquella tortura, conspirando contra el portero y la campana (símbolos de la fatalidad) que sonaba estridentemente cada mañana. Con qué ilusión se había cortado la soga el día anterior, pero a cada corte "de la cuerda maldecida" (81) acompañaba la consiguiente anudación por parte del portero, que daban a la cuerda un aspecto de cuentas de rosario. En el mejor de los casos, cuando se había logrado cortar la cuerda a ras del badajo, arriesgando la vida en la operación, el portero con *brazo irritado*, les levantaba con una traicionera y servil campana de mano; *infernál instrumento* que echaba por tierra todos sus esfuerzos, y que hacía sonar junto a sus oídos como venganza contra "sus enemigos personales" (82), entre los que Cané ocupaba un puesto de honor.

Esa rivalidad entre los amantes del sueño y el portero podía alcanzar extremos insospechados cuando en las frías noches de invierno:

"la desesperación nos volvía feroces, y el ilustre cerbero amanecía no sólo maniatado, sino un tanto rojiza la faz" (83)

Ese extraño color se debía a la aplicación de un instrumento de tortura, que los estudiantes letrados habían aprendido en los libros de Alejandro Dumas (padre), y que llevaba el sugerente nombre de *Pera de angustia*; utilizada para impedir que la víctima gritara.

Estas travesuras no sólo se manifiestan en acciones de ataque y rendición del adversario, como queda reflejado en el caso anterior, sino que la mayoría de las ocasiones eran puramente defensivas. Esta segunda actitud servía para desarrollar el ingenio en aquellos seres indefensos; y así a Cané, un día, viendo cómo se balanceaba bajo el eje de una carreta de bueyes una cesta con un niño dentro, inmediatamente se le iluminó el cerebro:

"Fue para mí un rayo de luz, la manzana de Newton, la lámpara de Galileo, la marmita de Papin, la rana de Volta, la tabla de Rosette de Champollion, la hoja enroscada de Calimaco." (84)

En esta cómica comparación Cané semeja su invento, con otros prestigiosos descubrimientos que han venido a mejorar la vida del hombre, sirviéndose como único punto de apoyo el que todos ellos fueron fruto de la casualidad y del azar. Así él, ocultándose bajo la cama, en una especie de hamaca, conseguía dar satisfacción a los "dos supremos placeres de todos los tiempos y todas las edades: el amodorramiento matinal y la contravención." (85)

Su invento tiene éxito, y se extiende por todo el dormitorio, por lo que una mañana al ir a despertarlos, el celador se encuentra los lechos vacíos. Cané muestra aquí toda su maestría como prosista y su efectividad cómica. Con qué precisión y con qué economía de medios surgen esas frases breves, entrecortadas: esas acciones rápidas, que se suceden automáticamente, con esa mecánica visualización de la escena por parte del funcionario, que se muestra perplejo en su sorpresa, que se para, reflexiona y pone en funcionamiento su cabeza. Acontecer resumido en puras acciones verbales (con el uso del pretérito perfecto), que en ocasiones se acompaña de un objeto, que a manera de contrapunto recibe esa acción, y que va preparando ese final cómicamente sorpresivo:

"El celador entró, vio el cuadro, quedó inmóvil, llevó un dedo a la sien, y después de cinco minutos de grave meditación, se dirigió a una cama, alzó la colcha y sonrió con ferocidad. ¡Era la mía!" (86)

2.5.6. El lenguaje beligerante.

En estas aventuras se puede observar la eficacia e importancia que tiene el lenguaje bélico en la literatura de Cané: si bien se suprime en el relato toda parte desagradable, truculenta, sangrienta que pueda tener un conflicto de verdad. De esta manera, aplicando un símil, se dota a unos elementos aparentemente inocentes e inofensivos, que debieran tener rasgos positivos o delicados, como es la infancia, con características más propias del mundo de los adultos, aunque eliminando sus consecuencias dramáticas.

Baste recordar las expediciones contra los vascos; auténticas estrategias bélicas, donde existe unos atacantes y unos atacados; un enemigo (los vascos), *armados con sus orquillas*, con un foso defensivo que rodea la finca como si de un castillo se tratara y sobre el que se levantará un *punte de campaña* para cruzarlo, con un objetivo o causa del enfrentamiento (las sandías), que se encuentran en el *campo enemigo*.

Otro claro ejemplo lo constituyen esas disputas vecinales con los habitantes de Belgrano. Después de una agresión-provocación verbal comienza la persecución y con ella las

escaramuzas; una vez en terrenos neutrales, donde las alambradas, zanjás y arroyos impedían el uso de los caballos, los colegiales se ponían al resguardo:

"[...] de] un cerco, detrás del cual, por medio de cascotes, rechazábamos con pérdida las cargas efímeras de la caballería enemiga." (87)

Son numerosos los ejemplos a lo largo del libro (aunque no siempre adquirieran una entidad tan clara como la expresada en los ejemplos anteriores) que se expresan en una frase aislada, en una palabra suelta, y que rememoran esa vitalidad infantil que va desarrollándose en continuas confrontaciones con lo que le rodea: por no hacer mención de los innumerables personajes mitológicos, de la cultura clásica y aún contemporánea, que se mencionan en la obra y que descollaron por su destreza en el campo de batalla o en el dominio del arte de la guerra, como nos recuerda el famoso "vístec" entre Corrales y Mr. Jacques:

"[...] Corrales era un simple montonero, un Páez, un Güemes, un Artigas, no había leído a César, ni al gran Federico, ni las memorias de Vauban, ni los apuntes de Napoleón, ni los libros deomini. Su arte era instintivo, y Jacques tenía la ciencia y el genio de la estrategia." (88)

Esa estrepitosa derrota del instinto a manos de la ciencia y de los saberes logísticos, viene precedida, hay que reconocerlo, de un duro y laborioso batallar; pues, cuando los conocimientos menguan, éstos se ven reemplazados por un mayor esfuerzo del ingenio, no habiendo enemigo pequeño, si éste está dispuesto a dejarse la piel en el campo del honor.

El pugilato entre Corrales y Jacques es una de las páginas más cómicas de todo el libro: comicidad que se ve intensificada por la terminología beligerante, en este caso boxística o pseudoboxística (un amago al pelo) empleada. Esa pelea entre esos dos desiguales colosos, sobre todo en medios y en conocimientos, no puede por menos que provocarnos la risa, sobre todo al tener en cuenta que en realidad no son dos generales enfrentados en el campo de batalla, ni dos renombrados púgiles en busca de algún título mundial, sino profesor y alumno enzarzados en medio del aula y con el resto de los estudiantes como espectadores privilegiados.

"Jacques *debutó* por un revés, que fue hábilmente parado; una finta en terciá, seguida de un amago al pelo, no obtuvo mayor éxito. Entonces Jacques, despreciando los golpes artísticos, comenzó lisa y llanamente a hacer llover sobre Corrales una granizada de trompadas, bifes, reveses, de filo, de plano, de punta, todo en confuso e inextricable torbellino." (89)

Para que toda esta escena nos cause risa, en vez de un sordo reproche al impulsivo carácter del profesor y a la violencia empleada contra uno de sus traviosos discípulos, es necesario que nos situemos en un plano de igualdad entre ellos y que no sintamos piedad por el menor, ni por el castigo a que es

sometido; esto lo consigue Cané poniendo en boca del más débil, una serie de exclamaciones encaminadas a destacar sus logros y a reforzar su ánimo en la pelea.

"El calor de la lucha enardeció a Corrales: se multiplicaba, se retorcia y a cada buena parada decía con acento jadeante: "¡Diande!" "¡Cuándo, mi vida!", y otros gritos de guerra análogos. Jacques, más irritado aún, hizo avanzar la artillería y una nube de puntapiés cayó sobre las extremidades del intrépido agredido." (90)

2.5.7. Los tipos del colegio.

Cané se muestra a lo largo de todo el libro como un consumado artista en el arte de la caracterización. Sus personajes adquieren diferenciada personalidad en unas escuetas pinceladas, que muestran lo más significativo de su persona, resaltando aquellas dotes que al autor le interesa destacar. En este arte pictórico tendrá indiscutible importancia la adjetivación, que como notas de colores llamativos, nos señala lo propio de cada cual. Una adjetivación que se ramifica, en ocasiones, en múltiples significados, como si quisiera jugar con el lector, al indicarnos las múltiples facetas de una misma realidad: polivalencia que suele remitirnos a otro elemento extraño y alejado de la realidad que contemplamos (colosales, ciclópeas, arquitectónicas...). Uno de aquellos tipos estudiantiles lo constituye el bohemio:

"Se educaba allí desde tiempo inmemorial un tipo acabado de bohemio, lleno de buenas condiciones de corazón, haragán como una marmota, dormilón como el simi, con una cabeza enorme, cubierta de una melena confusa y tupida como la baja vegetación tropical, reñido con los libros, que no abría jamás y respondiendo al nombre de "Galerón", sin duda por las proporciones colosales de su sombrero que tenía la función obligatoria y difícil de cubrir aquella cabeza ciclópea." (91)

Entre todos, uno de los caracteres que con mayor comicidad nos pinta Cané es el del pésimo estudiante, al que nada le produce mas alergia que los libros, y cuyas cualidades son, antes que intelectuales, manuales, se trata de Corrales:

"[...] uno de esos tipos eternos del internado [...] Es el cabrión, el travieso, el mal estudiante, el reo presunto de todas las contravenciones, faltas y delitos." (92)

Personaje travieso por antonomasia, que constantemente está imaginando, buscando la diversión y la distracción en todo momento; imaginación ligera que se despista, en la clase, con el vuelo de una mosca; siempre dispuesto a saltar cuando de montar bulla se trata; ejemplo de trabajador infatigable en busca de la manera de trabajar y estudiar menos, desgastando más neuronas en evadirse de las tareas escolares que las que la realización de esas mismas requerirían. Artista carpintero, y aún escultor:

"[...] pasaba el tiempo en tallar su banco, que se iba convirtiendo en un escaño digno de Berruguete" (93)

Siempre inventando algún artilugio que le permitiese alcanzar los racimos de uvas que se balanceaban provocativamente en la parra, o inventando la manera de llegar desde la tapia a las botellas que se guardaban para mejor ocasión ("y en mil otros pasatiempos igualmente conexos con el curso" (94). Para este mañoso artesano e insigne inventor, los saberes de la escuela:

"[...] eran para él abismo sin fondo en los que su cráneo de chorlo se mareaba. Era feísimo, picado de viruelas, con un pelo lacio, duro y abundante, obedeciendo sin trabas al impulso de veinte remolinos." (95)

Otro de los tipos acabados, por la matización que de su pintura se hace, lo compone el enfermero del Colegio (*flaco y barrigón*). Una mata de pelo ocultaba su cabeza, como ocultaría la tierra una tupida vegetación en la selva del Paraguay, entre la que sólo en ocasiones se podía dislumbrar una frente "estrecha y deprimida" (96).

Cané vuelve a utilizar uno de sus más efectivos recursos: el lenguaje hiperbólico. Las comparaciones desmedidas, entre dos realidades que objetivamente nada tienen en común y que sólo la exageración puede acercarlas; así ocurre en esas comparaciones entre su cabellera y la selva, su frente con el fondo del mar, o su mejilla que, oculta por una espesa barba, recuerda un ombú frondoso; o sus pies, que dejan de ser algo humano para igualarse con dos andenes de ferrocarril. Esta exageración desmedida del retrato físico nos lleva a la risa; es como si el mecanismo de alerta que debiera existir en la naturaleza humana se hubiera despistado y hubiera permitido ese desarrollo desmesurado de su propio organismo.

Uno de los tipos más simpáticos que aparecen en el relato será Eyzaguirre: noble de espíritu, robusto y bonachón, siempre dispuesto a defender a los menores de los aprietos en que se meten con sus travesuras. Por su parte, en todo momento supo controlar su ánimo calentado por las continuas perrerías de que le hacía objeto Cané:

"[...] zumbaba a su alrededor como un mosquito, le desafiaba, le echaba pelo de cepillo entre las sábanas, lo mortificaba, en fin, de cuantas maneras me sugería mi imaginación, tendida a ese sólo objeto." (97)

Otro de los tipos magistralmente caracterizados es el loro *Larrea*, cuyo apelativo proviene de su hablar continuo, agobiante; y que para mayor comicidad se nos despliega su retrato como si de un mapa mundi se tratara, con sus puntos cardinales. Descripción que por extensa sólo destacamos un fragmento:

"La nariz de Larrea presentaba esa forma arquitectónica que la envidia humana ha caracterizado de ñata; más abajo, de Este a Oeste, abarcando los límites visibles, se desenvolvía la boca de

Larrea, siempre entreabierto, sin duda para dar ventilación a sus dientes como teclas de piano viejo, en color y dimensión." (98)

El rector Agüero, personaje que provoca en Cané recuerdos de ternura, ese viejo rector "bueno y cariñoso", que siempre tenía un voto de confianza para los estudiantes ante las travesuras que se les imputaban -"ángeles calumniados siempre" (99)-. Conmisericordia que por su parte es correspondida con gratitud, y en los días de enfermedad del anciano, cuando tenían encomendada la misión de velar sus noches, lo asumen:

"[...] como un deber de hijos para con el padre viejo y enfermo."
(100)

Esa misión no siempre podía ser cumplida por esos cuerpos jóvenes, fatigados por los juegos diarios; entonces las funciones se invertían y era en esos momentos el anciano profesor quien velaba el sueño de su custodio:

"[...] me daba una palmadita en la cabeza y me decía con voz impregnada de cariño: "Duerme, niño, todavía no es hora". (101)

Pero sin duda, el personaje, aparte del propio Cané, que mejor se perfila en el relato es el de Mr. Jacques, su admirado profesor -"el hombre más sabio que hasta el día haya pisado tierra argentina" (102)-, y que vino al Colegio Nacional a poner orden, en la caótica situación de los estudios. Cultivador del enciclopedismo, había bebido de las teorías e ideologías de una época efervescente; en la cual, su defensa de la libertad le llevó a exiliarse de Francia, frente al Segundo Imperio de Napoleón III.

A él le dedicará cinco capítulos enteros (Cap. 7, 8, 9, 13 y 14), haciendo un recorrido por su vida y por sus andanzas, no sólo durante su etapa al frente del Colegio Nacional, sino también antes de que llegara a desempeñar ese cargo. Profesor exigente, tenía una personalidad impulsiva, arrebatada, que en no pocas ocasiones se enfrentaba directamente con los mandatos de la sosegada razón; eran esos "arrebatos irreflexivos" (103) los que le perdían: como en el visteo con Corrales.

Pero a pesar de esa irascibilidad hay otras cualidades que le hacen ser respetado y admirado por todos sus discípulos, que le miran como a un dios, como a un ser venido de otro mundo, del mundo de la Revolución Francesa (con la carga literaria que estas dos palabras encendían en esas mentes juveniles), luchador esforzado de las libertades, contra la tiranía encarnada en Napoleón III.

A esta divinización contribuye, no poco, su impresionante contextura física: a un ligero sensualismo en la boca se le unían rasgos enérgicos, duros, intensos, y que le daban un rostro de los que se puede admirar "en algunas viejas medallas romanas" (104):

"[...] su estatura elevada, su gran corpulencia, su andar lento y un tanto descuidado, su eterno traje negro y aquellos amplios y enormes cuellos abiertos, rodeando un vigoroso pescuezo de gladiador. La cabeza era soberbia; grande, blanca, luminosa, de rasgos acentuados." (105)

Este reconocimiento es la clave de que sólo a él le toleren, resignadamente, los castigos o pescozones que hubieran sido violentamente respondidos si de otro profesor se tratase. Sirva de ejemplo su expulsión del colegio:

"¡Si no fuera Jacques!"... ¡Pero era Jacques!" (106)

Otros profesores no corrían idéntica fortuna, al no contar con el respeto necesario y cuando alguno de ellos se atrevió a levantar la mano contra un alumno fue directamente tumbado por éste de un puñetazo:

"[...] otra vez desmayamos de un tinterazo en la frente a otro "magister" que creyó agradable aplicarnos el antiguo precepto escolar: pero jamás nadie tuvo la idea sacrilega de rebelarse contra Jacques." (107)

Por toda esta admiración que sentían por Jacques, a quien consideraban sobrehumano y por ello inmortal, se entiende la página triste, el recuerdo melancólico, ante la muerte del querido profesor; incluso en este libro que pretende ser todo alegría. Cané no puede por menos que mostrarnos, en una nota rápida la desolación de esas almas jóvenes, por la desaparición de uno de sus mitos:

"Pendía su mano derecha fuera de la cama; uno por uno, por un movimiento espontáneo, nos fuimos arrodillando y posando en ella los labios, como un adiós supremo a aquel a quien nunca debíamos olvidar." (108)

2.5.8. La salida del colegio.

El tiempo va pasando y los años, aparte de estirar nuestro cuerpo, van configurando nuestra personalidad: y será ésta la que necesite, para moverse, para sentirse libre, nuevos espacios, nuevos alicientes, nuevas metas inalcanzables que instiguen nuestro espíritu y que ocupen nuestra vida, en ese intervalo de tiempo en que se constituye.

A Cané ese mundo del colegio se le iba quedando pequeño, a medida que iban pasando los cursos; con sus logros en el estudio, los puestos de honor, los premios,... glorias minúsculas y ridículas, para una mente ambiciosa. Y sobre todo un tremendo anhelo de libertad, algo que tenía vedado allí dentro y que, sin embargo, se vislumbraba al otro lado de la tapia del colegio. Como el pájarillo que se siente fuerte y preparado necesita volar fuera del nido, así Cané siente que su etapa de colegial ha concluido y debe enfrentarse con su destino. Así se deja "caer del nido, en medio de las tormentas de la vida." (109)

"[...] la hora había sonado para mí. Los castigos me irritaban, los consejos me ponían en un estado de nervios insoportable: no podía continuar en el Colegio. Pasaba los días enteros ideando medios para escaparme, a veces con riesgo de la vida. [...]" (110)

Pero, en este alzarse por los aires, no puede por menos que volver la vista atrás, melancólica y nostálgica, para lanzar un último vistazo sobre todos aquellos momentos allí vividos (buenos y menos buenos). Reflexión que se lleva a cabo posteriormente, produciéndose en el presente de la escritura: pues, en su momento, las ansias de libertad eran tan fuertes que no había tiempo para pensar en estas sutilezas.

Hay una doble perspectiva que cruza a lo largo del libro, contraponiendo el mundo infantil, de colores más alegres y cálidos (Cané niño, con su mundo de travesuras, juegos y lecturas heroicas y aventureras, que se proyectan sobre la realidad), con el mundo de los adultos, de tintes más oscuros, como corresponde a un ligero pesimismo (representado por los profesores y Cané adulto). Diferencia entre ambos mundos bien marcada desde el lenguaje, con su chispeante adjetivación y sus tintes humorísticos, buscando la comparación original y sorprendente.

Ese pensamiento del adulto se entretiene en reconocer lo que de él se quedó entre los muros del colegio, lo que allí perdió o permanecerá eternamente, apenas rescatados algunos recortes por la magia de la escritura.

"Y, sin embargo, ¡cuántas cosas dejaba allí dentro! Dejaba mi infancia entera, con las profundas ignorancias de la vida, con los exquisitos entusiasmos de esa edad sin igual, en la que las alegrías explosivas, el movimiento nervioso, los pequeños éxitos, reemplazan la felicidad, que más tarde se sueña en vano!" (111)

Sentimientos que reverberan cuando, años más tarde, regrese circunstancialmente al Colegio Nacional: aunque esta vez como examinador. Su mirada sobre aquellos lugares íntimamente conocidos adquiere un tinte nostálgico, de tiempos más felices e inconscientes, vividos sin responsabilidades que apenasen el espíritu.

"Al cruzar los claustros, al ver mi nombre al pie de algunos dibujos que aún se mantenían fijos en la pared [...]; al pasar junto a mi antiguo dormitorio, teatro de tantas y tan renombradas aventuras; al cruzar frente a la puerta sombría del encierro, que por primera vez recibió una mirada cariñosa de mis ojos; al ver el grupo de estudiantes tímidos, callados [...]; al estrechar la mano de mis compañeros de hoy, mis maestros de otro tiempo; al respirar, en una palabra, aquel ambiente que había sido mi atmósfera de cinco años, sentí una impresión extraña, grata y dulce,, y una vaga melancolía me llevó por un momento a vivir la vida del pasado." (112)

Es de destacar ese eco quijotesco que resuena en estas palabras, con aquel teatro de tantas y tan renombradas aventuras; que, como si de la legendaria y caballeresca Castilla del

mismísimo D. Quijote se tratara, convierte al Colegio Nacional en escenario de descomunales y desiguales batallas, donde se pone en juego el honor y la gloria, con continuas referencias a seres superiores, mitológicos y heroicos, que ponen el contrapunto a los percances acontecidos. Esas aventuras minúsculas, que a los ojos del protagonista son auténticas hazañas y, que salvo por él y por los que participaron, no han de ser recordadas, son rescatadas del olvido por la literatura e inmortalizadas para regocijo de los tiempos presentes y las generaciones venideras.

Todos esos viejos rincones conocidos, que le traen a la memoria, como fantasmas errantes que no quisieron separarse del lugar en el que nacieron los recuerdos allí vividos, una evocación simpática. Aquí pasó tal cosa, aquí tal otra, allí una vez.... y le viene a la memoria algún recuerdo de puños y narices rojas y ojos morados. También tiene un pensamiento para lo docente y sus calamidades (*deplorable conferencia*). Por todos los rincones va recogiendo retazos desperdigados del pasado (*el cuarto famoso, aquella noche memorable*). Cómo no recordar a su admirado Amadeo Jacques. Allí, ante sus ojos, otro recuerdo grato: "en este espacio se sentaba mi madre" (113); momento en que se desborda el sentimiento de Cané, rápidamente atrapado para que no encoja el corazón:

"[...] me dejaba su alma en un beso... y diez pesos en la mano, que yo corría a convertir en cigarros en la portería". (114)

Estas reflexiones, estos recuerdos esparcidos a lo largo de los dos últimos capítulos, se ven interrumpidos por la llamada del presente (un pasado más cercano en relación al presente del narrador), que a manera de estructura repetitiva se interpone entre él y su pasado remoto: como las manecillas del reloj, que se empeñan en marcar la hora, y en decir que ya no es momento, que aquello pasó y quedó atrás:

"- Los exámenes van a comenzar, doctor. Sólo a usted se espera.

- Vay al momento." (115)

[...]

"- Señor doctor, lo están esperando...

- Vay, vay al momento." (116)

Con el paso de los años, se ha producido un cambio de perspectiva: ahora es él el examinador y ve a los estudiantes desde el otro lado de la relación profesor-alumnos. Pero, a la vez no puede olvidar su etapa de colegial, viéndose reflejado en ellos; observando los mismos comportamientos, las mismas frases pero dichas por otros labios; repitiéndose los mismos trucos, las mismas estrategias para aprobar un examen. Esos saberes que el examinado se afanaba en repartir por su anatomía humana con una ciencia inigualable y que, como el agua al sediento o *como un puñal de misericordia*, estaban reservados para sacar al estudiante del olvido momentáneo o eterno de los saberes impartidos.

Trata, con sentido del humor, el eterno tema del copieteo estudiantil. Para Cané constituye un fenómeno determinante para

que lo humano adquiriera la flexibilidad imposible de una planta o los rasgos fisiológicos de otras especies de la zoología animal.

"¡Con qué elasticidad el compañero de atrás hacía de mimbre su cuerpo, alargaba el pescuezo como una jirafa y llamando en su auxilio la voz más susurrante, *soplaba con coraje!*. Yo nada veía, nada quería vez." (117)

Cané se siente tolerante con todos esos estudiantes, pues recuerda como era él a esas edades, y sabe cómo esos saberes impartidos tienen poco valor, olvidándose con el tiempo, a no ser que se haga experiencia personal de ellos.

"Los muchachos sonreían y corría la voz eléctrica de que yo era un examinador insuperable. ¡No sabían que los habría abrazado a todos, y que al más imbécil hubiera dado el "maximum" con el alma contenta y la conciencia tranquila." (118)

También se muestra comprensivo y solidario con los estudiantes cuando, en su etapa como profesor universitario, y recordando sus propios sentimientos estudiantiles, al escuchar la campana que marcaba el tiempo, percibía *el ansioso anhelo por salir de la clase* que se esparcía por el rostro de los alumnos, dándose cuenta él mismo del tono monocorde y desdentado que había adquirido su propia voz, concluyendo con su exposición para no alargar la tortura de aquellos infelices. Pero también, en más de una ocasión, esa misma campana, cuyo eco llegaba desde el recinto del Colegio Nacional, le había estimulado para mejorar su exposición: dando de sí lo mejor que llevaba dentro, esfuerzo que se veía estimulado y agradecido por esos mismos estudiantes.

Esa campana que no puede por menos que traer a la memoria "los más dulces recuerdos de mi infancia." (119)

Cané, en estas últimas páginas de su libro dedica un recuerdo de gratitud y de cariño, a los maestros y compañeros con los que compartió cinco años: y tiene para el Colegio Nacional el reconocimiento de la labor fundamental que realiza en el espíritu de esos jóvenes que serán el futuro del país. Páginas didácticas, dirigidas al estudiante que le lea, en las que concluye afirmando el éxito futuro cimentado sobre una buena base, que sólo se puede adquirir en la niñez, cuando el cuerpo y el espíritu resulta más moldeable, en esos estudios preparatorios, con una "disciplina que sólo se acepta en la infancia" (120). Es aquí cuando Cané se siente con ánimo suficiente como para dar algún consejo a los lectores más jóvenes:

"[...] los éxitos todos de la tierra arrancan de las horas pasadas sobre los libros en los años primeros." (121)

2.5.9. El estilo humorístico de Cané.

Uno de los rasgos más característicos del estilo de Cané lo constituye la exageración, recurso empleado a lo largo y ancho de su literatura, hasta el punto de configurar su personalidad literaria, y muy especialmente en Juvenilia. Con esta técnica se

potencia lo risueño en el relato, al atribuir cualidades o rasgos desmedidos a realidades que no aceptan con facilidad esas atribuciones. Toda exageración puede ser causa de risa, al ver el error que en sí conlleva.

A esa risa que se origina en la exageración se refiere Bergson, con las siguientes palabras:

"Hablar de cosas pequeñas como si fuesen grandes es, de un modo general, exagerar. La exageración resulta cómica cuando es prolongada y sobre todo cuando es sistemática." (122)

Su fuerza cómica es tan grande que algunos autores definieron lo cómico por la exageración, como otros lo habían definido por la degradación. Ese lenguaje hiperbólico tiene dos manantiales fundamentales, de los cuales bebe incansablemente; uno de ellos está constituido por toda la cultura clásica, mitológica y pagana; el otro, por una influencia literaria e histórica más moderna y contemporánea.

Al influjo clásico se deben no pocos ejemplos que pudieran ponerse. En esa comparación exagerada Cané une, como si de dos caras de una misma moneda se trataran, dos realidades contrapuestas: unión de la que se desprende un efecto humorístico, al ver lo despreciable equiparado al mismo nivel que lo prestigioso y sublime. Las heroicas batallas entre griegos y troyanos se convierten en una disputa verdulera, y los rutilantes concursos florales en un monoteísmo recitado:

"Los combates homéricos del mercado no nos eran desconocidos, ni las pindáricas escenas de la clase de griego, de Larsen, donde éste y su único discípulo, [...] se disputaban la palma de los juegos Pythios, recitando con sin igual entusiasmo los versos de La Iliada." (123)

La constancia en el uso de esas comparaciones hiperbólicas, con sabor histórico o legendario, que encierran una evidente actitud humorística, se debe al gran placer que recibe el autor al visionar esos recuerdos desde este ángulo deformado; placer del que quisiera hacer artícipe al receptor del relato. Así, la revolución contra el vicerrector Torres adquiere, con este recurso, la trascendencia de una guerra médica: el celador será Jerjes, la ira de Jacques será la de Neptuno..., e incluso la figura de Cané adolescente adquiere matices heroicos:

"Recuerdo haber pronunciado un discurso sobre la ignominia de ser gobernados, nosotros, republicanos, por un español monárquico, con citas de la Independencia, San Martín, Belgrano, y creo que hasta de la invasión inglesa." (124)

En cuanto a la hipóbole literaria, hace el mismo efecto que la anterior, sólo que en lugar de realizarse la comparación con elementos mitológicos, de la tradición clásica, se lleva a cabo con seres salidos de la tradición fantástica y literaria, aunque, en ocasiones éstos también traigan un lejano regusto: como esos duendes, monstruos fabulosos, seres fantásticos y legendarios de

las tierras del norte, salidos de las profundidades de la Edad Media. Así son los personajes de El sueño de una noche de verano, de Shakespeare.

El regreso precipitado a pie (desde la estancia vecina hasta la Chacarita), después de dejar al caballo en el que venían montados, enterrado en el barro:

"[...] aquella marcha legendaria, inaudita, en la que las zanja
eran endriagos, las tunas vestiglos, y los ruidos de los insectos
nocturnos coros de Korriganos y Kobolds. Puck andaba por allí: nos
parecía oír su risa silenciosa entre las brumas, confundiéndonos
los rumbos y gozando a cada traspié de la errante caravana..."
(125)

La comparación suele buscar, en Cané, un elemento sorpresivo e impactante, que hace surgir instintivamente la risa al llegar esa cómica imagen a nuestro cerebro. En esa misma jornada y antes de dejar al pobre jamelgo encenagado, iban en su montura cuatro robustos estudiantes, repartidos desde la cruz a las ancas. A Cané le tocó la parte de la cola:

"[...] en aquel plano inclinado que parece una invitación a resbalar por la cola, yo, prendido de Eyzaguirre, como un mono de una reja." (126)

Con estos preparativos, el autor va acercándose al momento cumbre de la historieta, donde todo se descoloca y se precipita en un movimiento continuado hasta el final humorístico, que deviene de dudar y confundir, aunque sea momentáneamente, un ser humano, con un bulto informe. En la oscuridad de la noche, con el camino extraviado, las zanja y las alambradas se convierten en trampas ávidas de presa:

"[...] un grito sofocado de Larrea me hizo apercibir que me encontraba literalmente en *babuchas* de Eyzaguirre quien, a su vez, aplastaba al gordo, que, entre gemidos, estaba tendido a lo largo sobre algo informe que se debatía en el barro, y que un ligero exámen posterior reveló ser el cuerpo de Larrea." (127)

A ese lenguaje hiperbólico que le caracteriza, añade Cané un lenguaje intenso y expresivo, que no se pierde en florituras y que busca la palabra precisa y significativa (la "versátil capa de canela" (128), del arroz con leche). Lenguaje que por su concisión va repleto de complejas significaciones, tanto más por lo que deja entrever que por lo que dice. Con qué sutileza e imprecisión insinúa en la mente del lector lo que realmente sucede, pero sin tener que decirselo. Así sucede cuando huyendo de los vascos tiene que saltar la acequia que bordea la huerta:

"Una desagradable impresión de espinas me reveló que había salvado el obstáculo:[...]" (129)

Cané no se entretiene, aunque podía haberlo hecho, en pintarnos el campo de cardos en el que fue a caer su cuerpo, después de saltar el foso, ni si éstos eran muchos o pocos, ni si

eran azules sus flores o no lo eran; pues todo ello entretendría la acción y no añadiría nada significativo a la historia; además, el tiempo apremia y otro vasco le ataca por el frente. Cuando uno no tiene tiempo ni de coger una piedra y lanzársela a aquel desgraciado que le hace perder su presa (la cual le habría obsequiado con *indecibles delicias*, proporcionales a su peso), ¡cómo pararse a describir los cardos!.

Un lenguaje entrecortado, con un ritmo constante que lleva la acción enganchada en la palabra rápida y concisa. En ese lenguaje se engarzan, en ocasiones, reminiscencias clásicas, como en el siguiente ejemplo, cuando en la singular campaña de las sandías un compañero divisa a los vascos:

"Un grito, uno solo, intenso, terrible, como el de Telémaco, que petrificó al ejército de Adrasto, rasgó mis oídos." (130)

Para lograr ese lenguaje intenso y expresivo, Cané recurrirá con frecuencia a la exclamación, que viene también a potenciar esa nota divertida de las distintas anécdotas; cuando fuera de todo peligro, recuerde aquellos momentos. En esa épica jornada:

"¡Cómo corría, abrazado tenazmente a mi sandía! [...] ¡qué larga es media cuadra!" (131)

En el vistazo entre Jacques y Corrales, con una cómica comparación y el empleo de la exclamación, nos deja ver cómo el resto de los alumnos participaron como estupefactos espectadores en aquel inolvidable combate entre colosos:

"¡Así concluyó aquel memorable combate, que habíamos presenciado silenciosos y absortos a la manera de los indios de Manco Cápac las batallas de Almagro y de Pizarro, como luchas de seres superiores al hombre..." (132)

Otro procedimiento que se puede observar en este libro de Cané, estrechamente ligado a la hipérbole, es el uso de la caricatura como técnica para retratar a los personajes. Tal es el caso de la descripción de Larrea (capítulo 26) o el retrato del enfermero del colegio:

"El cuerpo, como he dicho, era enjuto; pero un vientre enorme despertaba compasión hacia las débiles piernas por las que se hacía conducir sin piedad. El equilibrio se conservaba gracias a la previsión materna que lo había dotado de dos andenes de ferrocarril, a guisa de pies, cuyo envoltorio, a no dudarlo, consumía un cuero de baqueta entero." (133)

En ocasiones, también la ironía humorística hace su aparición entre estas páginas, como cuando los estudiantes velaban al sacerdote y rector, doctor Agüero que se sentaba:

"[...] sobre un inmenso sillón Voltaire (¡no sospechaba el anciano la denominación!)." (134)

Ironía que hace referencia al anticlericalismo de Voltaire, con el que el buen anciano no debiera compartir ni sillón, al menos conscientemente. Cané se sonríe de estas pequeñas contradicciones que en ocasiones tienen lugar entre los actos y el pensamiento; pero sin escarnecer al religioso, sino todo lo contrario. Es una broma juguetona que el travieso estudiante no puede por menos que gastarle a su profesor, pues para eso cada uno es lo que es.

NOTAS

- 1.- GARCIA, Merou: Recuerdos literarios. 1891. Cap. XL: citado por Enrique Anderson Imbert en el Prólogo a Juvenilia de Miguel Cané, Buenos Aires, Ed. Losada, 1981, pág. 16.
- 2.- CASTRO, Américo: Introducción a la edición crítica de Juvenilia, Buenos Aires, Angel Estrada y Cía., 1939.
- 3.- CANÉ, Miguel: Introducción a Juvenilia, Buenos Aires, Ed. Losada, 1981, págs. 27-28.
- 4.- GARCIA, Merou: op. cit.
- 5.- WILDE, Eduardo: carta del 20 de mayo de 1884 a Miguel Cané: recogida por Susana Zanetti en "La prosa ligera y la ironía: Cané y Wilde", Capítulo, Buenos Aires, CEDAL, 1980, n° 28, pág. 131.
- 6.- MANACORDA DE ROSETTI, Mabel, Susana Aguilera y Marta Gallo: Estudio Preliminar a Juvenilia, Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1966, págs. 23-24.
- 7.- WILDE, Eduardo: carta del 20 de mayo de 1884 a Miguel Cané.
- 8.- CANÉ, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 1, pág. 41.
- 9.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 3, pág. 59.
- 10.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 42.
- 11.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 42.
- 12.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 1, págs. 42-43.
- 13.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 76.
- 14.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 3, pág. 53.
- 15.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 3, pág. 53.
- 16.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 3, pág. 54.
- 17.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 3, pág. 54.
- 18.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 16, pág. 96.
- 19.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 16, pág. 96.
- 20.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 16, pág. 96.
- 21.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 16, págs. 97-98.
- 22.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, págs. 93-94.
- 23.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 4, pág. 55.
- 24.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 4, pág. 56.
- 25.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 4, pág. 58.
- 26.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 125.
- 27.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 5, pág. 59.
- 28.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 5, pág. 60.
- 29.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 23, pág. 122.
- 30.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 29, págs. 149-150.
- 31.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 91.
- 32.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 18, pág. 101.
- 33.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 29, pág. 146.
- 34.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 19, pág. 104.
- 35.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 92.
- 36.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 92.
- 37.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 91.
- 38.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 90.
- 40.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 15, pág. 90.
- 41.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 73.
- 42.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, págs. 74-75.
- 43.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 74.
- 44.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 75.
- 45.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 75.
- 46.- CANÉ, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 126.

- 47.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 126.
- 48.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 126.
- 49.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 127.
- 50.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 127.
- 51.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 129.
- 52.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 129.
- 53.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 129.
- 54.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 129.
- 55.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 130.
- 56.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 130.
- 57.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 134.
- 58.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 132.
- 59.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 131.
- 60.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 133.
- 61.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 134.
- 62.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 134.
- 63.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 131.
- 64.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 134.
- 65.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 28, pág. 145.
- 66.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 20, pág. 107.
- 67.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 47.
- 68.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 47.
- 69.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 48.
- 70.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 48.
- 71.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 48.
- 72.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 49.
- 73.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 49.
- 74.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 49.
- 75.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 21, pág. 110.
- 76.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 21, pág. 110.
- 77.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 21, pág. 110.
- 78.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 22, pág. 117.
- 79.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 20, pág. 107.
- 80.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 43.
- 81.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 43.
- 82.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 44.
- 83.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 44.
- 84.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 45.
- 85.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 46.
- 86.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 1, pág. 46.
- 87.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 24, pág. 128.
- 88.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, págs. 82-83.
- 89.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, págs. 81-82.
- 90.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 82.
- 91.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 4, págs. 56-57.
- 92.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 79.
- 93.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 80.
- 94.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 80.
- 95.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 80.
- 96.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 22, pág. 114.
- 97.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 18, págs. 102-103.
- 98.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 136.
- 99.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 5, pág. 59.
- 100.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 7, pág. 62.
- 101.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 7, pág. 62.
- 102.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 7, pág. 63.

- 103.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 9, pág. 71.
- 104.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 9, pág. 71.
- 105.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 9, pág. 70.
- 106.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 9, pág. 72.
- 107.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 9, págs. 71-72.
- 108.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 14, pág. 89.
- 109.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 34, pág. 162.
- 110.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 34, pág. 161.
- 111.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 34, pág. 162.
- 112.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 35, pág. 163.
- 113.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 35, pág. 165.
- 114.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 35, pág. 165.
- 115.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 35, pág. 165.
- 116.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 167.
- 117.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 168.
- 118.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 169.
- 119.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 170.
- 120.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 170.
- 121.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 36, pág. 171.
- 122.- BERGSON, Henri: La risa. Madrid. Espasa-Calpe, 1986, pág. 105.
- 123.- CANE, Miguel: Juvenilia, ed. cit., Cap. 17, pág. 99.
- 124.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 10, pág. 74.
- 125.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 28, pág. 144.
- 126.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 27, pág. 141.
- 127.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 28, pág. 143.
- 128.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 2, pág. 49.
- 129.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 133.
- 130.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 132.
- 131.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 25, pág. 132.
- 132.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 12, pág. 84.
- 133.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 22, págs. 114-115.
- 134.- CANE, Miguel: Ibid., Cap. 16, pág. 61.

III. PARTE: MACEDONIO FERNANDEZ Y EL HUMORISMO CONCEPTUAL O ILÓGICA DE ARTE.

Capítulo 1: El humorismo en los primeros años del siglo XX.

En los años que rodean el cambio de siglo nos encontramos con una sociedad esencialmente racionalista, donde todavía se sienten los efectos del positivismo y pervive el entusiasmo por los avances científicos y tecnológicos, y por el desarrollo de las comunicaciones. La razón es vista como un baluarte incuestionable que hay que cultivar y proteger.

En ese ambiente unas minorías inquietas e inconformistas se niegan a rendir pleitesía a la vulgaridad, a la cotidianeidad y a la sensiblería. Pretenden recuperar y reivindicar el arte con un sentido diferente, no como mero producto de consumo, sino como un ariete que abriera paso al resto del cuerpo social. De aquí que se emplee esa metáfora militar de "l'Avant-garde" para referirse a los que van primero, a esos movimientos rupturistas con los estrechos límites del arte, que traían una nueva concepción artística, en la que el humorismo será una pieza fundamental.

¿Cómo este pensamiento convulsivo y liberador iba a ser placidamente aceptado por la cultura oficialista, a la que negaba?. Este nuevo pensamiento de época suponía una bomba bajo los cimientos racionalistas de la cultura occidental. Un explosivo que se le ponía al sistema burgués y a una clase social que había perdido todo impulso entusiasta e innovador, sustituyéndolo por un sentimiento de egolatría que la conducía al inmovilismo; al asumirse como un bien absoluto.

Esta autoestima crónica la llevaba a reconocerse en la vida y a reproducirse en el arte. Todo a su alrededor, allí donde mirase, le devolvía su propia imagen y la imagen del mundo tal y como lo había racionalizado. Si alguna vez esa imagen del artista realista no era demasiado halagüeña, siempre se podía achacar a circunstancias transitorias o ajenas: con lo que la penitencia o acto de contricción, al igual que la limosna a la salida de misa, si no acababa con el problema, al menos reconfortaba el espíritu del dadivoso.

Contra este arte de exteriores, de dramatismos ficticios, de psicologismos o sociologismos infantiles, se levantan los nuevos artistas que reivindican un espacio propio para el arte, liberándolo de la mimesis realista y de su concepción racionalista. En esta tarea de descubrir nuevas dimensiones artísticas, el juego (con su carácter lúdico e infantil) y el humorismo (como rebrote en la madurez de ese placer que se pierde con la infancia) ocuparán lugares destacados para internarse en la esfera desconocida de la ilógica, del sin sentido o del absurdo.

Serán escritores como Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Tristán Tzara o Macedonio Fernández los encargados de ensanchar los límites de la realidad. Incluso en

otros artistas, no sólo escritores, donde la nota dominante no es el humorismo, éste, de una forma manifiesta o a través del juego, se encuentra inevitablemente entre sus obras: en las máscaras negras o en los autorretratos de Picasso, en la técnica del "collage", en la simplicidad de un Henri Rousseau, en el carácter onírico de un Chagall o en la irreverencia de Marcel Duchamp. Incluso en el séptimo arte se puede comprobar el influjo de una concepción humorística: Chaplin o Buster Keaton. El humorismo ha roto los estrechos límites decimonónicos y ha salpicado a todas las artes. Por ello, la revolución de los nuevos artistas es esencialmente humorística. La nota discordante, absurda, discolocada que provoca el contraste y la risa, se percibe a cada instante en el arte de vanguardia. Es la rebelión contra las formas y contra la lógica, siendo la paradoja una de sus notas más frecuentes.

"Toda obra tiene que estar ya descalabrada por el humor, calada por el humor, con sospechas de humorística; y si no, está herida de muerte, de inercia, de disolución cancerosa." (1)

No ha de pensarse que este nuevo humorismo represente únicamente una respuesta cómica que el artista propone al lector. No se trata sólo de hacerle reír sino de agitarle, de perturbarle sus creencias racionalistas, su concepción de la realidad, a la vez que se le produce el placer de sentirse liberado del peso de la lógica. A manera de juego el lector se introduce en la otra cara de la realidad, esa cara hasta ahora desconocida e inexistente.

El nuevo humorismo niega el asunto, el relato en su sentido tradicional: valiéndose de la anécdota como mera excusa para atraer la expectativa del lector. La intriga, los detalles milimétricos y las pasiones humanas se suplen con el dominio del lenguaje, con un estilo meticulosamente trabajado, con la maestría en el manejo del idioma y de sus recursos expresivos. La nueva literatura percibe que su realidad es intrínseca, que está dentro de ella misma y que se fundamenta en la palabra.

Frente a la literatura monótona, de meros conflictos sentimentales y que sólo expresa una realidad monocorde, el humorismo se presenta como el prisma de las mil caras que dinamiza y descompone lo que toca. Se trata de una expresión nueva y más sincera, que cuanto más distorsiona más verdadera es y menos engaña. Aquí el arte no finge una burda reproducción de la realidad, sino que nos entrega su propia obra, salida de la mente del artista tras un esfuerzo de abstracción, de descomposición, buscando purificarlo.

"En este momento de desobediencia radical para las abstracciones literarias, todo se reintegra a su fondo humorístico, y por eso se descompone el arte y la literatura de escuela y se habla de crisis, cuando sólo se trata de la disolución del arte concebido en grandes pedruscos." (2)

No nos encontramos ahora únicamente con un espíritu humorístico, que mira la realidad circundante y ve las notas

alegres que a su alrededor suenan. En los nuevos tiempos que corren el humorismo, como todo el arte, va a estar subyugado a un programa previo, a una teorización, más o menos expresa, a una labor concienencial por parte del artista.

Este arte concienencial obliga, por un lado, a que el artista tenga claro lo que busca y lo que pretende conseguir: requiere de una previa labor reflexiva por parte del autor. Por otro lado, este arte va dirigido directamente contra el receptor, contra la conciencia de sí mismo y de su mundo. Gracias a la habilidad del escritor el lector siente el desconcierto, la inestabilidad y la creencia en un imposible intelectual. Este humorismo expresará la lógica sutil que se oculta en el absurdo, en la extravagancia, en la ilógica. Con ello el hombre se libera de la presión racionalista y siente nuevas parcelas de libertad para su ser y su conocimiento.

Esta expansión que vive el humorismo ha ocasionado que su consumo haya ido en aumento (aunque a veces en detrimento de su auténtico valor y confundiéndosele con otras especies de lo cómico) y que un público descontento con una realidad incierta y agobiante busque en él respuestas o refugio ocasional. Según Enrique Méndez Calzada se trataría del "hambre y sed de idealismo [...] de una gran parte de la Humanidad culta actual" (p.113, Enrique M. Calzada, El humor en la literatura argentina). Idealismo que se hacía necesario tras el espectáculo lacerante que supuso la I Guerra Mundial, donde las almas sensibles vieron el fracaso de la racionalidad y de la lógica: dándoles la espalda al mundo y a la política como controladora de esa realidad. Aquí tendremos otra nota distintiva frente a la literatura decimonónica:

"El humorista es el gran químico de disoluciones, y si no acaba de ser querido y a veces se oponen a él duramente los autoritarios, es porque es antisocial y al decir antisocial antipolítico." (3)

Una de las corrientes, que puede verse reflejada en distintos escritores vanguardistas (Apollinaire, Ramón, Macedonio, Breton) ha tendido hacia posiciones claramente espiritualistas. El mundo tangible ha perdido su trascendencia artística y el menosprecio por la sociología o biología llega también a la ciencia y al pensamiento positivista. Por todo ello, esta corriente espiritualista:

"[...] amenaza no dejar en pie nada o casi nada de cuanto hace medio siglo alimentaba la vanidad y el orgullo de la Humanidad civilizada." (4)

Esta inquietud en la que provocan los diferentes movimientos de vanguardia: Expresionismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Creacionismo, Ultraísmo, Surrealismo...

En esta visión árida, el humorismo tenía varias tareas que cumplir: por un lado, la distorsión y la paradoja; pero por otro, desentrañar el rostro placentero de esta nueva realidad absurda.

Representa los sueños y la ilusión de alcanzar una realidad menos cruel y racionalista, y más libre e igualitaria. Una labor que se lleva a cabo desde manifiestos, desde el activismo artístico o desde el sueño de la utopía.

El humorista se ríe de la realidad, de lo que tiene de serio, de solemne, de respetable, porque le ha visto sus límites y sus defectos. Con ello ya está contribuyendo a la creación de esa otra realidad ensoñada, ilógica y diferente.

Uno de esos humoristas conscientes del nuevo rumbo que toma el arte en las primeras décadas del siglo XX será Macedonio Fernández *el gran hijo primero del laberinto espiritual que se ha armado en América, ese torcedor de estilo que opera sobre la forma y que encarna como nadie el estilo de lo argentino*, según señala Ramón Gómez de la Serna en sus Retratos Contemporáneos.

El será el creador de un humorismo personal, como todos los grandes creadores, el *Humorismo Conceptual* que llegando al absurdo desde los terrenos de la lógica produce el placer de los lectores que son sorprendidos por el autor. Juego que el escritor mantiene con el receptor poniendo como prenda la propia existencia o inexistencia. Esta compleja tarea se realiza, sin embargo, desde la mirada comprensiva, inteligente y hasta ingenua: con esa ingenuidad que más que estupidez significa pureza de espíritu.

"Es infantil su espíritu, sus ideas parecen rompecabezas de niños y no hay en ninguno de sus gestos la más leve sombra de dogmatismo." (5)

En estas palabras tenemos sintetizado lo que significa el nuevo humor. Esa visión festiva, alegre e ingenua de la mente absurda y desordenadora del niño, pero con un pensamiento consciente y laborioso que intenta descubrir lo que se oculta tras la apariencia de las cosas. Pero no nos engañemos; su sencillez existe desde el momento en que comprendemos su complejo mecanismo, desde el instante que poseemos la clave para descifrarlo, de lo contrario este humor ingenuo y placentero se convierte en un muro infranqueable, adoptando la apariencia de una prosa deslabazada, insustancial o mero producto intelectual.

"Su humorismo no proviene, pues, de una situación y menos aún de un fácil juego de palabras; su humorismo radica en un descentramiento de los conceptos fundamentales y en el establecimiento de un causalismo anormal. Por eso Macedonio no es para todos. La risa está muy en el fondo de cláusulas inacabables, defendida por innumerables frases incidentales y subordinadas. Para reír es preciso comprender." (6)

Un alma que ha sabido transformar, con la magia de un alambique, todo el dolor y los miedos o angustias personales en una atmósfera optimista, alegre y lúdica, con el único propósito de alcanzar y hacer alcanzar a los que a él se acerquen, la felicidad; o, cuando mínimo, la manera de fortalecer el espíritu para que pueda vencer o soportar los rigores que impone la vida.

NOTAS.

- 1.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Humorismo", en Ismos, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975, pág. 204.
- 2.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ibid., pág. 205.
- 3.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ibid., pág. 202.
- 4.- MÉNDEZ CALZADA, Enrique: "El humorismo en la literatura argentina", en Rev. Nosotros, Buenos Aires, 1927, pág. 114.
- 5.- PEREDA VALDÉS, Ildefonso: "Macedonio Fernández", en Rev. Nosotros, Buenos Aires, 1927, pág. 235.
- 6.- SCALABRINI ORTIZ, Raúl: "Macedonio Fernández: Nuestro primer Metafísico", Rev. Nosotros, Buenos Aires, 1928, pág. 240.

Capítulo 2: Biografía de Macedonio Fernández.

De Macedonio se puede decir lo que Séneca afirmaba de los estoicos:

"Donde quiera fijas la mirada descubrirás alguna frase que podría destacar, si no la leyeras en medio de otras de igual valor." (1)

Esta, en parte, será la labor que ahora mismo nos disponemos demostrar al lector, desentrañando los secretos que ocultan las palabras de un humorista; ese filósofo -cuando el humorismo supone una visión totalizadora de la existencia, como en este caso- que en lugar de arrugar el entrecejo, intenta enfrentarse a los misterios de la vida y del ser con una sonrisa en los labios e intentando, a la vez, que sus lectores puedan sentir un instante de dicha mientras se replantean el sistema de valores, el conocimiento establecido y la propia naturaleza humana.

Realizar el intento de una biografía de Macedonio Fernández supone un reto para todo aquel que se ponga a la tarea. Se ha dicho por la mayoría de sus biógrafos que la vida de Macedonio carece de hechos destacados, de acontecimientos, viajes o acciones que puedan animar y dar colorido a dicha biografía. Lo que se encuentra el lector, al transitar por dichas páginas, es una sucesión de anécdotas, de recuerdos, opiniones o valoraciones de terceras personas que en algún momento mezclaron sus vidas con la de nuestro escritor. Esta sucesión de anécdotas, de visiones indirectas e imprecisas de su vida, no han hecho más que crear en torno suyo un halo legendario, que le priva más aún de la temporalidad, convirtiéndolo casi en un fantasma, en una presencia irreal más sentida que vivida.

Aquí tenemos el primer éxito de Macedonio; él, que vivió para la interioridad, para la pasión del arte y del pensamiento, faltando siempre que podía a los compromisos sociales que impone la vida exterior. Enclaustrado entre cuatro paredes de cualquier humilde pensión, intentaba alcanzar la eternidad sin salir fuera de sí; el mundo, la realidad exterior, los objetos eran negados, como meros embajadores de la temporalidad y de la muerte. Quizá por ello en su cuarto apenas había muebles: lo indispensable para poder vivir, una cama, una sartén que descolgaba de vez en cuando, como nos recuerda Gómez de la Serna, y cuadernos, muchos cuadernos comenzados por múltiples sitios a la vez.

Paralelamente a su empeño en desacreditar el género biográfico que lleva a cabo en sus escritos, Macedonio ha conseguido dar cuerpo en su persona a la autobiografía apócrifa; aquella que se constituye no por su propia vida, ni sus propias acciones, sino por las imágenes que de sí dejó en las personas que le rodeaban (perfecto ejemplo de esa vida rehecha que surge del recuerdo sería el libro de Germán Leopoldo García: Jorge L. Borges, L. Marechal... hablan de Macedonio Fernández). Simbiosis acabada que ejecuta el pensamiento y la escritura de Macedonio, al buscar su realidad; logro sólo posible gracias al empeño puesto por Macedonio para eliminar o reducir a la mínima expresión su existir exterior, el de la ostentación y sonoridad

aparencial; resguardando su alma, su pensamiento, su interioridad para todos los lectores que se acercan a sus textos y que voluntariamente entablan comunicación con el escritor. Por este camino, Macedonio será tan eterno como don Quijote y casi con su misma inmaterialidad.

Es comprensible, sin embargo que el estudioso, el especialista, el desenterrador de circunstancias (que "hurga y molesta los destinos clausurados, bellamente clausurados por la muerte" (2) como diría Macedonio), quiera explicar y explicarse el porqué de las cosas, la relación causalística que existe entre unos hechos biográficos y los textos literarios como su efecto. En definitiva, la explicación y clasificación adecuada de cada una de las especies de lo vivo. Macedonio para ser una de esas especies reconocidas deberá pasar por el proceso previo indispensable de su análisis y descomposición material.

Obligados, por tanto, a esta tarea desagradable que el propio Macedonio hubiese deplorado, al carecer de toda expresión artística y no ser más que una muestra evidente de todo lo superfluo que hay en la existencia, nos limitaremos a dar los datos indispensables para situarle en el tiempo y en el espacio (esos dos conceptos que tanto combatió).

2.1. Cronología biográfica.

En una carta enviada a la edad de 54 años a Ramón Gómez de la Serna (al que sin conocerle personalmente ya intuía como un alma gemela) le confiaba, a manera de retrato biográfico, algunos de los datos que consideraba más relevantes de su existencia. En dicha carta le confiesa haber nacido un 1 de junio de 1874, en la populosa ciudad de Buenos Aires; siendo uno de los siete hijos del matrimonio constituido por Macedonio Fernández y Rosa del Mazo Aguilar, familia de larga raigambre criolla con una lejana ascendencia hispana. Por su madre profesará una profunda devoción, pues en ella encuentra encarnadas todas las perfecciones que uno puede esperar en un ser humano:

"Por el sentimiento y la inteligencia, por la abnegación y las certezas de actitud práctica, ética y mística ella es mi Dios visto y camarada, es perfecta [...]" (3)

La figura paterna cumplía más como un referente intelectual; del que se vio privado a los diecisiete años. En 1891 muere su padre; este impacto emocional se hizo notar en el espíritu del joven Macedonio en una etapa en que lleno de dudas necesitaba la figura paterna.

"Desde entonces vivo sólo conmigo mismo y el pensamiento -un pensamiento mal mandado y desobediente- me ha quedado como único vicio de mi desamparo [...]" (4)

Macedonio cursó estudios en el Colegio Nacional. Matriculándose posteriormente en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires; licenciándose como abogado a los veintiún años, profesión que

desempeñará durante un cuarto de siglo.

Recién licenciado, con el ímpetu que da la sangre joven impulsada por nobles ideales, decide con varios amigos (Julio Molina y Vedia y Arturo Múscari) llevar a cabo la fundación de una sociedad utópica, lejos de la civilización, en las profundidades de la selva del Paraguay. Buscan allí, en contacto con la naturaleza, la creación de un grupo social basado en valores elementales (con los que reeducar y humanizar al individuo), tales como la amistad, la solidaridad, la anulación de la propiedad privada y del principio de autoridad... Para realizar esta utopía se llevan abundantes provisiones que les permitan aislarse durante una larga temporada; no obstante, al poco tiempo reconocen el fracaso de la experiencia y regresan derrotados por las duras condiciones a que les sometía la selva. Sin embargo su amistad seguirá indemne hasta el final de sus días.

En 1897 obtiene el grado de Doctor en jurisprudencia con una tesis que titula: "De las Personas". Tema apropiado para un conocedor como él de la psicología y del alma humana ("Tenía una aptitud maravillosa para descubrir bellezas de carácter a veces no muy visibles", (5) nos dice de él Enrique Fernández Latour. En esas fechas, abre despacho de abogado en su mismo hogar.

De estos días Gómez de la Serna recuerda una anécdota que le contara Macedonio y que relata en el prólogo que realiza a la edición de Papeles de 1944. Se pasó a consulta por su despacho un americano que quiso dejarle en depósito una importante suma de dinero, a lo que Macedonio mostró reticencias; esto corroboró al cliente la confianza que había puesto en él, encargándole desde entonces sus asuntos. Anécdota que ratifica la seguridad que Macedonio despierta en su interlocutor (la misma que tendrán los personajes especialmente femeninos de sus novelas, a la hora de confiar sus secretos anímicos al narrador masculino).

En 1901 se casa con Elena de Obieta, matrimonio del que nacerán cuatro hijos: Macedonio, Elena, Adolfo y Jorge. Los dos últimos, también escritores, adoptaron el apellido de la madre, menos corriente que el del padre y, tal vez, para distinguirse de éste.

En 1905 comienza su relación con el filósofo norteamericano William James, con el que se cartea durante varios años. Amistad de la que siempre se sintió orgulloso y que sólo su modestia le impidió continuar, interrumpiendo la correspondencia.

En 1910 obtiene el cargo de Fiscal en el Juzgado Letrado de Posadas; puesto que desempeñará durante varios años. También desempeñó el cargo de Fiscal durante una breve temporada en Misiones, trabajo que le dio grandes sinsabores y donde la justicia se veía desplazada por las ambiciones políticas y personales que observaba en sus compañeros de oficio. Esta situación le llevó a tener más de un desencuentro que le ocasionó salir de su puesto. Estos combates contra la incultura y los malos jueces son recordados por León R. Nabouret en una carta que

envía a Macedonio y aparece recogida en su Epistolario. Resume con sencillez César Fernández Moreno todas esas vivencias:

"[...] lo dejaron cesante por no acusar a nadie" (6)

Regresa a Buenos Aires y ejerce nuevamente la abogacía más por necesidad que por vocación. Esta relación de Macedonio con la cara más pesimista del derecho, como ciencia burocrática, la refleja E. Fernández Latour:

"Una fiscalía en que el fiscal no acertó nunca a acordarse con el Código; [...] y, por último, un bufete jurídico regido sin amor por el aspecto profesional del Derecho" (7)

En 1920 muere su esposa Elena, después de someterse a una operación quirúrgica; quizá el hecho más trascendente de su vida y que vendrá a reafirmar su aversión a la terapéutica. El hogar familiar se desmorona. Sus modestos recursos económicos le impiden cuidar de sus hijos y atenderles como es debido y estos quedarán bajo la custodia de parientes cercanos. Abandona en la práctica la profesión de abogado. Son años en que se entrega a la bohemia y no se le conocen oficios estables. Durante este tiempo vive tanto en la ciudad, como en el campo en casas de amigos o en modestas pensiones de las cuales se muda constantemente por no poder pagarlas.

A partir de 1921 un grupo de jóvenes, encabezados por J.L.Borges (de cuyo padre Jorge Borges era amigo de infancia Macedonio) van a poner sus ojos en ese avejentado porteño. Desde entonces las visitas a su cuarto de pensión o los encuentros en las tertulias de algún café serán continuos; redescubriéndole para las letras.

Pero éste descubrimiento va a ser mutuo. Tras largos años de ausencia, viajando por Europa, en los que el joven Borges había madurado y abierto el espíritu a nuevas culturas y a los nuevos movimientos artísticos, su regreso a Buenos Aires le parecía un castigo y la patria americana un exilio impuesto por sus ancestros:

"La República Argentina me pareció un territorio insípido, que no era, ya, la pintoresca barbarie y que aun no era la cultura, pero hablé un par de veces con Macedonio y comprendí que ese hombre gris que, en una mediocre pensión del barrio de los Tribunales, descubría los problemas eternos como si fuera Tales de Mileto o Parménides, podía reemplazar infinitamente los siglos y los reinos de Europa." (8)

Gracias a Macedonio, el joven Borges pudo asentarse en esa Buenos Aires que ya descollaba como primera ciudad de la América hispana; con su presencia Borges se encontró con los eternos problemas del hombre y con la incertidumbre metafísica. Pensamiento y escritura se daban la mano en ese encuentro de dos generaciones. Los eternos interrogantes filosóficos y estéticos que bullían en sus cabezas sentirán el impulso necesario para ser elaborados y expresados a través de la escritura.

Comienza así para Macedonio una etapa fructífera de colaboraciones en revistas literarias y se publican sus primeros libros.

A partir de 1947 fija su residencia en casa de su hijo Adolfo, en la calle Las Heras situada frente al Jardín Botánico. Aquí vivirá hasta que le llegue la muerte, sereno y lúcido, el 10 de febrero 1952. Sus restos, incinerados según su voluntad, descansan en el panteón familiar, en el cementerio de la Recoleta. En el acto de despedida hablaron Borges, Petit de Murat, Molinari y Fernández Latour.

En sus últimos años se dedica a escribir, a reelaborar los textos aún no publicados, a meditar y a dar forma a sus teorías. Sale poco, pues la incomodidad del clima y su precaria salud le mantienen encerrado; pero allí recibe las visitas de sus amigos que comprenden un abanico de diversas edades y los nombres más afamados. Allí le visitarán Gómez de la Serna o Juan Ramón Jiménez entre otros.

2.2. Rasgos Físicos y Psíquicos.

Macedonio, este porteño cuyo aspecto de anciano prematuro despistaba al interlocutor en un primer momento (desde muy joven tuvo el cabello cano), fue un hombre de gran bondad; como se puede verificar en los numerosos testimonios que han dejado quienes le trataron y le conocieron. Así lo dibuja su admirado y querido Ramón Gómez de la Serna:

"Me merece una profunda dilección Macedonio, no sólo por su talento sino por su bondad y por su ternura extraordinarias y verdaderas pues ya no trato ni me encargo de biografiar más que a los hombres buenos [...]" (9)

Bondad que viene a sumarse a esa visión profundamente humorística que tiene de todo lo humano, empezando por su propia persona, que le emparenta con el mismo Cervantes; cuando al igual que hiciera éste, Macedonio se retrata con no poca ironía, en palabras como las siguientes:

"Soy de ojos azules, frente buena y abundante cabello, cano desde los 25 años casi; en todos los restantes rasgos de rostro, muy mezquino; manos muy desairadas [...]" (10)

De complexión física delgada y frágil; su cuerpo, como diría Borges "era casi un pretexto para el espíritu" (11). Ese cuerpo menguado y liviano le permitía una mayor elevación espiritual, desarrollando en compensación la parte psíquica de su ser. La reflexión, la meditación, el pensamiento continuo constituirán en él una manera de ser, de conocer el mundo e incluso una necesidad para poder soportar ese mundo, que nos enseña la terrible lección de la muerte de los seres queridos.

2.3. La salud y su carácter friolento.

Son numerosas las referencias que sobre este asunto hace el

mismo Macedonio confesando su aprensión al frío, su carácter *friolento* que le llevaba a usar "hasta cuádruple ropa interior" como le confiesa a R.Gómez de la Serna (12). Este rasgo de su naturaleza le mantenía retraído en su habitáculo; abrigándose hasta el exceso, según podían comprobar sus propios amigos cuando lo visitaban.

"Solía abrigarse con una toalla, que pendía sobre el pecho y los hombros, de un modo árabe; una galerita de cochero o sombrero negro de paja podía coronar esa estructura" (13)

Estas precauciones térmicas le venían impuestas por sus características fisiológicas; pues su complexión débil y delgada le dotaba de una salud imperfecta y quebradiza, si bien el propio Macedonio se vanagloriaba en carta a R.G. de la Serna, de no ser ello causa de preocupación, pues su resistencia orgánica parece incluso desmedida, teniendo en cuenta su apariencia física:

"[...] ninguna enfermedad de dos días de cama desde hace treinta y cinco años" (14)

Esa aparente contradicción entre el físico exterior y su resistencia interior, le permitió llevar una vida sin preocupaciones de regímenes alimenticios ni privación de ninguno de los placeres sensoriales que el mundo le permitía. Su concepto de la vida sana se limitaba a disfrutar relajadamente de lo que el mundo pone a nuestro alcance, tomando como único y seguro indicador de lo que puede ser o no bueno para nuestro organismo la apetencia o desapetencia que nuestro cuerpo tiene de algo. Esos estímulos de agrado o desagrado serán los signos que Macedonio descifre para reconocer cuándo algo puede sernos placentero o dañino.

"En quince años no he hecho medicación alguna ni prohibídomme ningún alimento ni vicio; uso mucho café, mate, té y tabaco, no gusto del alcohol ni del juego, no hago ejercicios físicos ni creo en ellos" (15)

Será ese uso desmedido del tabaco lo que dé a su voz ese tono enronquecido que le caracterizaba (propio del fumador empedernido).

2.4. Su generación literaria y el contacto con los jóvenes.

Por la fecha de su nacimiento, 1874 (año en que también naciera Leopoldo Lugones), Macedonio se sitúa dentro de la generación modernista; sin embargo, no será ésta ni sus valores los que le lleven a escribir. Macedonio no se siente representado por la estética modernista y siempre buscará su propio camino; tan personal, anárquico e individual como fue su propia existencia. La escritura para él será una búsqueda, una indagación en los abismos de la novela.

Poseía una vasta cultura manejándose, aunque imperfectamente, en varios idiomas; como él mismo confiesa al

recordar cómo le expuso por carta a William James sus propias ideas a petición de éste (debido a su imperfecto conocimiento del español):

"[...] mi teoría se la expuse en inglés y francés, porque no poseía bien ni uno ni otro [...]" (16)

Esa amplia cultura que abarcaba lecturas filosóficas, psicológicas, sociológicas, políticas, literarias, no le convirtió en un ser pedante, soberbio, burlón, engreído o despreciativo; sino todo lo contrario. Las personas que lo conocieron han dejado constancia de sus virtudes y nos lo han descrito como un hombre tolerante, comprensivo, afable, al que le gustaba rodearse de jóvenes espíritus pues en ellos veía el futuro y que cultivaba la amistad (uno de los más preciados bienes); en ocasiones un tanto retraído, más por no hacerse insoportable a los demás que por llamar la atención. Su retraimiento era tal, que si tuvo algún defecto de espíritu se olvidó dejar constancia de ello.

En las tertulias que se celebraban los sábados por la noche y que tenían lugar en el café La Perla del Once, o los banquetes en el Royal Keller, Macedonio siempre se encontraba rodeado de un grupo de jóvenes que veían en él un espíritu libre, sabio y excéntrico. Escritores, pintores, amigos en general constituían esa joven audiencia: Santiago y Julio César Dabove, Alberto Hidalgo, Enrique Fernández Latour, Norah Borges, Xul Solar,...

Uno de esos jóvenes que gozó con el favor de su amistad, Jorge Luis Borges, nos ha dejado un perfecto esquema del funcionamiento de su inteligencia y de uno de los rasgos más constantes en nuestro autor, su profunda modestia:

"Trataba de ocultar, no de exhibir, su inteligencia extraordinaria; hablaba como al margen del diálogo y, sin embargo, era su centro. Perfería el tono interrogativo, el tono de modesta consulta, a la afirmación magistral." (17)

Ese tono interrogativo es la modestia del sabio que hace creer a su interlocutor que es éste el que realmente conoce la respuesta que aquel inquiere. Mayéutica que este nuevo Sócrates porteño emplea para no apabullar a su joven auditorio, pero que para una inteligencia clara como la de Borges no pasa desapercibida, valorándola en su justa medida.

Este magisterio en la sombra, esa mente reflexiva que obligaba a pensar a todo el que estuviese a su lado, engrandeciéndolo a partir de él, enriqueciéndolo en todo momento, tuvo en Borges el discípulo más aventajado; a su zaga Fernández Latour o Scalabrini Ortiz:

"Es suave y cauto para hablar. No prodiga sus palabras. Escucha en silencio, pero si su interlocutor se desvía del recto camino, Macedonio lo orienta con interrogaciones socráticas, articuladas negligerentemente. Destruye las vehemencias sin atacarlas,

oponiéndoles un concesivo ¿Le parece?, que es una invitación a reflexionar." (18)

Esta modesta le impedía ser objetivo y reconocer públicamente sus méritos y sus conocimientos. Así cuando, para hacer su retrato en la Introducción de No toda es Vigilia, le inquirió Raul Scalabrini Ortiz cuáles eran esos saberes que poseía, Macedonio le respondió, entremezclando la modestia con el humorismo, con capacidades que la sociedad despreciaría como valores y que no darían ningún prestigio intelectual al que los poseyera:

"Diga que sé silbar y que soy entendido en procedimientos de belleza femenina, y que entre los astrónomos aunque sean cordobeses, con toda la ventajita de sus ingentes aparatos, no me veo rival como guitarrista." (19)

La música será una de sus grandes aficiones; no sólo como oyente, sino también como modesto ejecutante de melodías en la guitarra. A este respecto sus comentaristas han dejado un amplio abanico de posibilidades, desde el que le pinta como "compositor y ejecutante extraordinario" (20) o que era capaz de tocar con la guitarra "algún preludio de Scriabin o de Rachmaninoff" (21), hasta los que afirman que su amor por la guitarra era grande pero sus dotes fueron escasas. Pedro de Olazabal escribía en la "Carta cerrada a Macedonio Fernández" publicada en Papeles:

"Rasgueo del pensar. Luis Alberto Sánchez se equivoca: a Macedonio Fernández nunca lo oí puntear. El *from from* de su guitarra me acompaña a veces, como su calor." (22)

Lo que no se puede negar es que la música fue uno de sus placeres más constantes; concediéndole casi tanta perfección y capacidad para el arte como a la palabra misma, que era para Macedonio la expresión artística más asensorial. La guitarra, concretamente, le acompañaba allí donde iba; en las modestas pensiones donde le visitaban los amigos siempre hallaban una guitarra con la que se entretenía Macedonio haciendo algún ejercicio de dedos, de vez en cuando.

NOTAS.

- 1.- SENECA: Epistolas morales a Lucilio, Madrid, Ed. Planeta-De Agostini, 1995, Libro IV, Epíst. 33, pág. 151.
- 2.- FERNANDEZ, Macedonio: "Leccioncita de psicoestética", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1989, Obras Completas, Tomo IV, pág. 102.
- 3.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna" (9 mayo 1929), en Epistolario, Buenos Aires, Ed. Corregidor, 1976, Obras Completas, Tomo II, Epíst. 28, págs. 50-51.
- 4.- PORCIO, César: "Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño", en La Nación Buenos Aires, N° 30, 26 enero 1930, pág. 39.
- 5.- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: "Macedonio Fernández", en Rev. Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril 1952, pág. 148.
- 6.- FERNANDEZ MORENO, César: Introducción a Macedonio Fernández, Buenos Aires, Ed. Talía, 1960, pág. 9.
- 7.- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: "Macedonio Fernández", Rev. Sur, ed. cit., pág. 147.
- 8.- BORGES, Jorge Luis: "Macedonio Fernández", en Rev. Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril 1952, pág. 146.
- 9.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Prólogo a Papeles de Recienvenido de Macedonio Fernández (incluye "Continuación de la Nada"), Buenos Aires, Ed. Losada, 1944, pág. 7.
- 10.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna" (1928), en Epistolario, ed. cit., Epíst. 24., pág. 45.
- 11.- BORGES, Jorge Luis: Prólogo a Macedonio Fernández, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, M° de Educación y Justicia, 1961, pág. 9.
- 12.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna" (1928), en Epistolas, ed. cit., Epíst. 24, pág. 45.
- 13.- BORGES, Jorge Luis: Prólogo a Macedonio Fernández, ed. cit., pág. 14.
- 14.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna" (sin fecha), en Epistolario, ed. cit., Epíst. 27, pág. 50.
- 15.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 50.
- 16.- FERNANDEZ, Macedonio: No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos. Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.
- 17.- BORGES, Jorge Luis: Prólogo a Macedonio Fernández, ed. cit., pág. 9.
- 18.- SCALABRINI ORTIZ, Raúl: "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico", en Rev. Nosotros, Buenos Aires, 1928, pág. 239.
- 19.- SCALABRINI ORTIZ, Raúl: Introducción a No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos, Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.
- 20.- PAGÉS LARRAYA, Antonio: "Macedonio Fernández, un payador", en Rev. Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 166, octubre 1963, págs. 133-146.
- 21.- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: "Macedonio Fernández", Rev. Sur, ed. cit., págs. 148-149.
- 22.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta cerrada a Macedonio Fernández", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 89.

Capítulo 3: Cronología de sus textos.

En la palabras que dedicara Enrique Fernández Latour como último homenaje, ante los restos de Macedonio, recuerda cómo la trayectoria de éste podía dividirse en dos momentos. Uno lejano y casi irreal, por lo olvidado y desapercibido de su escritura y de su pensamiento; lo que Fernández Latour llama *su prehistoria*. Otro momento más próximo y público, cuando en la década de los veinte salta su nombre a la fama de los corrillos activos de jóvenes e intelectuales, y que denomina *la historia*. Veamos a continuación los escritos publicados en esas dos etapas.

Según la bibliografía sobre Macedonio Fernández elaborada por Horacio Jorge Becco y publicada en Buenos Aires literaria (nº9 junio de 1953) el texto más antiguo que se señala en una publicación aparecida en la revista El Tiempo de Buenos Aires (3 de junio de 1896), revista con la cual colaboró en tres ocasiones. Unos meses después (el 15 de septiembre de 1896) aparece otra colaboración en el nº 10 de la revista Colombia, titulada "Buscando nido" (poema que bajo el influjo de Whitman adelanta algunas de sus constantes literarias, como la pasión y la barrera del ser). Este texto aparece recogido íntegramente por Hector René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso en Las revistas literarias argentinas (pág. 22). Antes de estos dos textos, había aparecido un poema en el periódico El Progreso (en 1893) con el título de "Gatos y Tejas". Se trata de una fábula rimada, de contenido humorístico en el que el autor asiste como testio a una asamblea gatuna en la que se dictamina sobre un asunto amoroso. (Texto recogido en Papeles antiguos, primer volumen de las Obras Completas). Flora H. Schiminovich señala que Macedonio colaboraba en este periódico desde 1892 con artículos breves de tono humorista costumbrista, habiendo documentado hasta siete colaboraciones suyas.

Interés tiene otra colaboración suya titulada "La desherencia" (en donde reflexiona sobre el arte y la ciencia, todavía bajo el hipnotismo positivista) que aparece el 1 de mayo en el periódico socialista revolucionario La Montaña, que había sido fundado un mes antes (abril de 1897) por José Ingenieros y Leopoldo Lugones (periódico que sólo subsistió seis meses). Era la época en que el socialismo se estaba constituyendo y tenía un calado utópico e idealista.

Esta época todavía con las secuelas que le dejara la muerte de su padre aparece recordada brevemente en uno de los editoriales de la Revista Oral, recogidos en Papeles de Recienvenido:

"En aquellos tiempos no obstante mis pocos años yo era ya joven y, por lo tanto, rico en sentimientos, viviendo internamente en dolor y placer, era, como todos los jóvenes, materialista y cientifista." (1)

También colabora en la primera revista de Martín Fierro (marzo de 1904 a febrero de 1905), cuando constituía el suplemento literario y cultural del periódico anarquista La

Protesta (órgano de combate y de denuncia contra la injusticia, la opresión y el abuso de poder político y económico). En sus páginas aparecen publicados los poemas "La tarde" (1 septiembre 1904) y "Suave encantamiento" (14 noviembre 1904), texto en el que los ultraístas presintieron su estética por el uso que hacía de la imagen sugeridora y la simplicidad lingüística.

Tras un largo periodo de silencio vuelve a reaparecer acompañado ahora de J.L.Borges. Ambos editan en agosto de 1922 la revista Proa (1ª etapa que abarcará hasta julio de 1923; entre sus colaboradores estaban E.González Lanuza y Guillermo de Torre). Macedonio con casi cincuenta años era prácticamente un desconocido en la escena literaria. Este hecho y su actitud socrática le llevaron a ocultarse bajo ese antifaz literario que era su personaje de Recienvenido. En esta revista aparecerán publicados buena parte de los textos que constituyen la autobiografía de los Papeles de Recienvenido.

En esos años de 1923 ó 1924, como recuerda Fernández Latour, se celebró un homenaje al pintor Pedro Figari, por el éxito obtenido con la exposición de sus cuadros. Macedonio que no conocía de nada al pintor, se dejó conducir por el grupo de amigos, en esta época no muy numeroso y que constituía una piña indivisible, hasta dicho banquete. Tal vez vio allí la oportunidad que había estado esperando durante tanto tiempo para presentarse de nuevo ante la cultura e intelectualidad bonaerense. En un momento del banquete, Macedonio le pasó unas cuartillas a su joven amigo para que las leyera a los postres del mismo; se trataba ni más ni menos que de su presentación y autodefinición literaria y estética: "La oratoria del hombre confuso". Semejante *brindis* fue una explosión de originalidad y de vanguardia que estallaba ante los ojos de los desprevenidos concurrentes, que no pudieron por menos que admirar aquel derroche de sensibilidad, humor e ilógica. Esa reacción es recordada por el improvisado lector:

"[...] si en esa ocasión fué pasmo regocijado de un auditorio desprevenido (no olvidaré nunca el asombro de ojos enormes de Ricardo Güiraldes) siguió siendo lo mismo, pasmo y regocijo, para los que siguieron, auditorios no sólo prevenidos sino expectantes." (2)

Son los años de la 2ª etapa de Proa (agosto de 1924 - n°15 enero de 1926), que tiene como editores a J.L.Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz, y que nace con un espíritu de consolidación y con el propósito de aglutinar las diferentes corrientes artísticas. En su presentación se defiende de la juventud, con sentido psicológico no biológico, donde el anciano animoso es más valorado que una multitud de jóvenes pasivos: en sus páginas colaboran Macedonio Fernández y Ricardo Güiraldes. Estos dos escritores, dos solitarios en el mundo del arte, habían sido recuperados por una juventud que despreciaba los signos convencionales del éxito que impone el mercado. Como ejemplo de ese desprecio al público y a la obra como producto de consumo se puede recordar la acción de Güiraldes, tirando al

fondo de un pozo la edición de Xamaica al no tener la acogida que esperaba.

En 1924 reaparece el Martín Fierro de Evar Méndez, que ya dirigiera la revista en 1919 (revista que nada tiene que ver con aquel primer suplemento que publicaba el periódico La Protesta en 1904). En este regreso se señala cómo a pesar del paso del tiempo la revista apuesta por la sonrisa, el lirismo y el idealismo; pero sin desprestigiar la confrontación social y política. A pesar del "Manifiesto" que redactado por Oliverio Gironde se inserta en su cuarto número, la revista adolece de una posición ideológica y estética homogénea; en sus páginas aparecían ultraístas (Florida) y escritores sociales (Boedo). Ricardo Güiraldes forma parte de la revista como colaborador permanente; mientras que Macedonio será un colaborador ocasional. Esta revista se clausuró voluntariamente en noviembre de 1927 (tras la división de la redacción sobre el apoyo a la campaña presidencialista de Hipólito Yrigoyen).

Uno de los episodios más vanguardistas de esos años tenía lugar en el sótano donde se habilitaba el restaurante "Royal Keller". En este lugar se inauguró en la primavera de 1926 la Revista Oral; la idea original y su puesta en marcha corrió a cargo del peruano Alberto Hidalgo, entusiasta seguidor de Marinetti. Allí, ante un expectante, auditorio se leían los editoriales y colaboraciones de los redactores de la revista que eran recibidas con alborozo por la concurrencia, que podía participar y debatir lo escuchado. Esta especial relación mantenida entre autor y público se recoge en el "Primer número "plateado" de la Revista Oral", de Macedonio (colaboración posteriormente insertada en Papeles de Recienvenido):

"Breves seremos: traemos más qué escuchar, que de decir: un público de privilegio como vosotros debe hablarnos cuanto antes; [...]" (3)

Junto a Alberto Hidalgo y Macedonio colaboraron en la Revista Oral: Raul Scalabrini Ortiz, Brandan Caraffa, Leopoldo Marechal, J.L.Borges, Eduardo González Lanuza y Norah Lange, entre otros. La revista leyó sus números por distintas ciudades: Buenos Aires, Córdoba, Tucumán, La Plata; para regresar de nuevo a Buenos Aires (siendo dieciseis los números que se editaron).

En estos años Macedonio, animado por sus jóvenes amigos, reunirá los textos que ha ido publicando en las revistas y algunos otros inéditos para publicar en 1929 los Papeles de Recienvenido. Un año antes, en 1928 había aparecido su primer libro: No toda es vigilia la de los ojos abiertos. Este libro de contenido esencialmente filosófico trata aspectos que son constantes en su producción y en su pensamiento; en él se puede ver la desacralización del arte a través de la paradoja y el humorismo aparece latente desde el mismo título. Este libro recopila escritos a los que el autor fue dando forma a lo largo de la última década, si bien su pensamiento es anterior en el tiempo: sus reflexiones sobre la realidad (a la que niega, al igual que el causalismo, el espacio y el tiempo), sobre la

apariencia, sobre el ser y el problema de la muerte manifiesta la solidez y perpetuación de su ideario. Todo ello en un permanente diálogo con el lector. En la escritura de Macedonio se perciben unas constantes que sintetizan su ideario místico-filosófico-humorístico-artístico y que cruzan toda su obra, desde su primer libro hasta los escritos que redactaba los últimos años de su vida y que aparecerán postumamente con el título de Cuadernos de todo y nada. Desde esta perspectiva la obra de Macedonio se muestra soberbia, en su solidez y coherencia.

En 1941 se publica Una novela que comienza, colección de relatos breves, entre los que se incluye el que da título al libro. A manera de prólogos de una novela que no llega a empezar, el autor analiza distintos problemas de la escritura: el asunto, los personajes, el autor, el lector, la escritura en el momento de su creación. Todo ello en un *presentismo* que le permite mantener ese juego de realidad-irrealidad con el lector. El texto a su conclusión resulta una novela fallida, pues siguiendo su propio ideario la obra perfecta es aquella que no está acabada, que está en desarrollo, abierta hacia el futuro; de ahí el carácter fragmentario que adquiere la escritura. El lector, como *lector salteado* y consciente, se convierte no sólo en receptor sino que es también cómplice de la escritura y debe contribuir para que adquiera su pleno sentido.

En 1942 se publica Muerte es Beldad, una selección de los poemas que Macedonio había ido componiendo a lo largo de su vida, entre los que destaca el sobrecogedor "Elena Bellamuerte" (poema publicado por primera vez en la revista Sur, de Victoria Ocampo, en enero de 1941, y que compuesto al poco de morir su esposa sintetiza el pensamiento metafísico del autor).

Su última gran aventura literaria la vivió en 1943, con la fundación por parte de sus hijos Adolfo y Jorge de Obieta de la revista Papeles de Buenos Aires. Desde las primeras páginas se nota ese aire de familia que proyecta Macedonio, entre humorístico, paradójal y desacralizador. Desde el editorial, firmado por sus hijos, se invoca al lector amable a que envíe sus textos originales por geniales que éstos sean, considerando original sólo hasta la primera copia (extraño concepto de originalidad -la primera copia o primer copista- que recupera una idea que ya se encontraba en la "Carta abierta argentino-uruguaya" incluida en Papeles y que expresa como la originalidad del artista puede surgir de la reinterpretación de lo ya dicho o escrito. La copia como labor activa del receptor que modifica el sentido y que implica una creación diferente del original copiado; este artificio es el que desarrollará Borges en su ficción "Pierre Menard, autor de El Quijote". Cuando Borges le reprocha en alguna ocasión el desinterés manifiesto por esos escritos que olvidaba o perdía al cambiar de pensión, Macedonio le respondía con su modesto concepto de la creación artística; según el cual no habría ninguna obra que dijera algo que no se hubiese dicho antes; lo que sí aporta es ese reencuentro que redescubre lo olvidado. Macedonio le aleccionaba desde la modestia:

"[...] la mente humana es tan pobre que está condenada a encontrar, perder y redescubrir siempre las mismas cosas" (4)

El propósito de la aparición de esta revista no es otro que sugerirle al lector la duda sobre su propio ser, hacerle sentir su libertad y que tome conciencia de su existir; tarea que sólo unos vástagos aleccionados y bajo la tutela de Macedonio podían desear llevar a cabo.

En el número cinco de Papeles de Buenos Aires aparece una "Solicitada" de agradecimiento por parte de Macedonio a una crítica que desde las páginas de otra revista se hace a su obra. En ella muestra su gratitud al autor por sacarle de nuevo de la inexistencia y aprovecha para dar una vez más las gracias a los que anteriormente le existieron (Ramón, Borges, Scalabrini,...); a la vez que enumera la cantidad de cosas inútiles e insanas que el hombre ha realizado en su devenir histórico contra la sociedad (este texto se recoge íntegramente en el libro de Lafleur, Provenzano y Alonso).

En 1944 se reedita Papeles de Recienvenido, edición que se amplía con nuevos textos y que será prologada por Gómez de la Serna. Edición que saldrá con el título de Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada; en ella se incluía también su teoría sobre el humor y el mecanismo del chiste conceptual ("Para una teoría de la humorística"). Por fin parecía que había llegado la hora de Macedonio; apadrinado por un artista tan reconocido como Ramón y en una editorial de gran tirada, el signo del lector distraído parecía que iba a cambiar definitivamente. Sin embargo no fue más que otra ilusión. Macedonio estaba destinado a vivir de espaldas a la realidad y su escritura presentista (en el espíritu) y futura (en su concreción) requería también un lector futuro (más preparado) que recuperase ese presentismo en cada lectura (cumpliendo la inmortalidad que ideó el autor). Macedonio fue ese genio ignorado que supo convivir con esa negación desde su entereza de ánimo y la coherencia entre su vida y su pensamiento. Así lo supo ver un alma sensible como la de Ramón desde las cartas que recibía, que no eran más que una prolongación de su alma; por ello la primera vez que lo ve tiene la sensación de conocerlo desde siempre:

" Y cuando lo encontré lo hallé tal como lo esperaba, libre hasta del doctoralismo [...] Nos abrazamos como antiguos amigos y encontré en él la huella de lo que había sufrido por no haber sido comprendido a lo largo de los años en esta fiesta de claridad que es Buenos Aires y que por eso amarga más al artista desoido." (5)

Paradójicamente esta sería la última edición de sus textos en un libro que viese el autor. El resto de sus obras, publicadas póstumamente, han sido el resultado del esfuerzo de ordenación y clasificación de los manuscritos; que ha llevado a cabo su hijo Adolfo (empeñado en salvar los escritos y en ver publicadas las Obras Completas de su padre).

Al año de su muerte (1953), aparecieron publicados sus Poemas (selección de textos compuestos a partir de 1912). El

Museo de la novela de la Eterna, se imprime por primera vez en 1967; a partir de esta fecha no ha hecho más que reeditarse, la última edición todavía tiene el calor de la imprenta (1995, edición de Fernando Rodríguez Lafuente). Aprovechando la proximidad del centenario de su nacimiento, los textos todavía inéditos del autor han ido publicándose sin detención: Cuadernos de todo y nada (1972), Adriana Buenos Aires (1974), Teorías (1974), Epistolario (1976), Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas (1987).

Muchos de estos textos pertenecen a la década del veinte, como el caso de Adriana Buenos Aires y Museo de la novela de la Eterna, dos ejemplos de lo que Macedonio había llamado novela mala (o del pasado) y novela buena (o del futuro), y que al ser compuestos simultáneamente el autor duda irónicamente dónde está lo bueno o lo malo de cada una de ellas. A este proyecto renovador que constituía la novela futura, la creación definitiva de la Belarte de la palabra, Macedonio invocó reiteradamente a sus jóvenes amigos desde las conversaciones personales o desde las páginas escritas. En Papeles de Recienvenido, por ejemplo, se recoge una muestra de esa realización literaria que ideaba Macedonio; en el "Brindis a Scalabrini Ortiz" dice:

"Para que acabe de faltar a la humanidad una genuina belarte de la Palabra, para que aparezca, por ejemplo, la primera novela buena, es preciso que se escriba la última mala. Escribámosla nosotros, alguno de nosotros [...] Yo ayudaría principalmente, [...]" (6)

Macedonio prometía escribir la novela que había de concluir con un manera de novelar (la "Última Novela Mala") que a semejanza de El Quijote con las novelas de caballería, clausurase el pasado abriendo una nueva época. Esa clausura dejaría conquistado el futuro para el arte, para la verdadera "Novela Buena". Tal vez por el poco empeño mostrado por sus compañeros decidió llevar al cabo él solo toda la empresa, entregándose en su narrativa, a crear la *prosa del personaje* que conseguiría producir la conmoción concienencial en el lector, haciéndole sentirse momentáneamente personaje de una novela que estaba a su vez siendo leída por otro (¡Tal vez Dios u otro lector!). Esta conmoción de la certeza de su ser, que sentiría el lector, es la finalidad artística que se propone la novelística macedoniana. Expuesto su propósito en "Para una teoría de la novela", reflexiona sobre el mismo asunto en otros escritos: "Pose nº5, Para Sur" -en Papeles- o Museo de la Novela de la Eterna (cuyas páginas recogen la teoría y la práctica de este empeño).

La intención de Macedonio es doble: por un lado hace sentirse vivos a los personajes y por otro, le hace sentirse al lector un personaje que puede estar siendo leído en ese instante. Este juego de planos superpuestos que realizan o irrealizan se consigue desde la simple lectura consciente que los personajes de la novela realizan de otra novela, con sus personajes que son leídos y que aportan a los personajes-lectores la creencia de ser personas vivas. Esta fantasía leída por el lector-persona le puede provocar una inquietud de irrealidad, cuestionándose su

existencia o inexistencia. El personaje al sentirse lector se cree vivificar; pero el lector, porque se sentía lector, se interroga si no será un personaje que cree leer.

"Este estado de ánimo, el mareo de la personalidad en el lector, sólo la literatura, la intelectualista, no la científica, puede darlo, y es el primer hecho de la técnica literaria." (7)

Por las diferentes versiones y correcciones que realizaba con sus textos, podemos comprender cómo Macedonio, que nunca puso especial voluntad por ver publicados todos sus escritos (más interesado como estaba en la interioridad de lo que escribía, que en la exterioridad de su publicación), no descartaba la posibilidad de que algún día viesan la luz. Tal vez cuando su aceptación por la crítica y los lectores fuese factible. Así ocurrió con los manuscritos de sus grandes novelas, que recorrieron todas las pensiones de su vida para acabar siendo ordenados y publicados por Adolfo, en memoria de su padre. Buen ejemplo de ese itinerario sería Adriana Buenos Aires publicada en 1974 y cuyo manuscrito fue redactado alrededor de 1922. Un desfase temporal del que el último damnificado es el lector y las letras en sí.

De este aislamiento que sintió con respecto a la crítica, con el lector e incluso con algunos de sus compañeros de viajes (el propio Borges, como consecuencia del hipnotismo que le producía la figura de Macedonio, mostró cada vez más claramente sus dudas sobre su escritura) sólo es responsable Macedonio, al mostrarse fiel a sus propios principios artísticos y filosóficos. Tal vez esta misma fidelidad y sinceridad sea la que el lector actual pueda admirar en su lectura. Por ello podemos decir con Alicia Borinsky:

"Macedonio es profundamente vanguardista [...]. El delito que cometió fue su fidelidad a esos postulados." (8)

NOTAS.

- 1.- FERNANDEZ, Macedonio: "Editorial de regreso de la "Revista Oral" de Córdoba", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989, *Obras Completas*, Tomo IV, pág. 45.
- 2.- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: "Macedonio Fernández", en Rev. Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril 1952, pág. 148.
- 3.- FERNANDEZ, Macedonio: "Editorial de regreso de la "Revista Oral" de Córdoba", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 44.
- 4.- BORGES, Jorge Luis: Prólogo a Macedonio Fernández, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentina, M° de Educación y Justicia, 1961, pág. 15.
- 5.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Prólogo a Papeles de Recienvenido, (incluye "Continuación de la Nada"), Buenos Aires, Ed. Losada, 1944, pág. 16.
- 6.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Scalabrini Ortiz", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 68.
- 7.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Novela", en Teorías, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, *Obras Completas*, Tomo III, pág. 258.
- 8.- BORINSKY, Alicia: "Macedonio Fernández: su proyecto novelístico", en Rev. Hispanamérica, N°1, 1972, pág. 45.

Capítulo 4: Macedonio y la juventud vanguardista.

4.1. El movimiento ultraísta argentino.

La nueva generación que nace al arte tras la 1ª Guerra Mundial supone más que una revolución ideológica, la animación del panorama artístico; es una expresión del estrépito juvenil que quería ocupar un espacio, tener una tribuna y hacerse oír. La generación del 80 y su actitud paternalista ya estaba superada y los gigantes del modernismo, como Lugones, representaban la figura del padre que había que decapitar para constituir una personalidad propia. No tenían un programa que les unificara salvo la inquietud y el anhelo de novedad.

Los cafés literarios (que desplazan al club), las revistas, los homenajes, los cenáculos, si bien pueden tener algún antecedente durante el modernismo (destacando la revista Nosotros, institución cultural que consagraba y aglutinaba a la intelectualidad, dentro de un eclecticismo estético), es ahora cuando cobran auge y esplendor.

El influjo recibido por los diferentes movimientos vanguardistas va a transformar radicalmente algunos conceptos sólidamente establecidos y que afectan a la forma de entender el arte y la cultura. Se proclama la libertad absoluta del arte, su desacralización, la imaginación como fuente creativa y una concepción más risueña del proceso creativo. Se desprecia todo lo que huela a institución (política, social o cultural), se niega toda posibilidad de subvención del arte o de la cultura (lo cual afectará a la difusión y a las relaciones que mantiene el artista con el público, que será más reducido y próximo) y se rechazan los conceptos tradicionales de éxito o consagración (lo cual lleva implícito el menosprecio de una concepción economicista del arte y de la vida). Esta modificación radical de la relación del artista con su entorno no sólo es un cambio estético sino también un cambio vital.

Se ha reemplazado definitivamente al "escritor-gentleman" del ochenta (como lo llamara David Viñas (1), por un nuevo tipo de escritor que no desarrolla la literatura como un pasatiempo paralelo a su labor política o diplomática. Esta separación que se inicia ya con el modernismo adquiere pleno sentido con la generación vanguardista, donde el escritor se siente poseedor de una condición que supera cualquier barrera social o política, se siente artista por encima de todo.

En 1921 regresa Borges de su viaje europeo y con él trae el ultraísmo cultivado en Sevilla y en Madrid. Este movimiento bebía de fuentes diversas como el futurismo, el ramonismo o el dadaísmo. La invención del término correspondía al poeta Guillermo de Torre, si bien el que hará que triunfe y se constituya un grupo en torno suyo será Rafael Cansinos-Asséns, como confiesa aquel:

"Ultraísmo era sencillamente uno de los muchos neologismos que yo esparcía a boleo en mis escritos de adolescente. Cansinos-Asséns se fijó en él, acertó a aislarlo, a darle relieve" (2)

Rafael Cansinos-Asséns, desde la tertulia de los sábados por la noche en el Café Colonial (la otra gran tertulia madrileña junto a la que Ramón mantenía en el Café Pombo) realizaba una labor de instigador de entusiasmos juveniles. Para él, esta escuela debía ser un movimiento de continua superación que nunca llegase a definir sus propios límites sino que se caracterizase por un afán de modificación permanente -"un propósito de perenne juventud literaria" (3)-. Él será el autor del primer manifiesto del ultraísmo aparecido en Madrid en el otoño de 1918, aunque vendrá firmado por varios de sus contertulios, según reconoce Guillermo de Torre (uno de los supuestos firmantes). Este último, que será el alma del grupo, publicará en 1920 el *Manifiesto Ultraísta Vertical*.

En estas proclamas se defiende el carácter abierto del grupo, no siendo ni sectarios ni exclusivistas a la manera de otras vanguardias. El ultraísmo nacía con vocación integradora queriendo aglutinar las diversas corrientes de la juventud que se desaprovechaban en la dispersión. Sus órganos oficiales serán las revistas Grecia, Cervantes o Ultra.

En su versión argentina, el movimiento tendrá su primer órgano oficial en Prisma; revista mural que dirigía Eduardo González Lanuza, de la que se pegaron dos números (diciembre de 1921 y marzo de 1922) que llenaron las paredes de Buenos Aires de versos.

La revista Nosotros, como institución cultural del país, publicó en 1921 (nº 121) varios poemas de Borges y un artículo titulado "Ultraísmo" (texto que señalaba algunos de los principios de la joven vanguardia). En 1922 publica una "Antología ultraísta" y algún poema de González Lanuza; siendo el gesto más importante la encuesta sobre la *nueva generación* a la que convocaba a todos los jóvenes durante el año 1923 (en las respuestas dadas se podía observar la ausencia de un ideario compartido).

En agosto de 1922 se publica el primer número de la revista Proa (1ª época) que tiene en Borges y en Macedonio sus principales mentores. Este último, con su extraño humorismo elevado a la categoría de "precursor o maestro" (4) según señala en su estudio sobre las vanguardias Guillermo de Torre, testigo directo de esta experiencia literaria. Colaboran en la revista, aparte de Guillermo de Torre, González Lanuza, Roberto Ortelli, Sergio Piñero y Norah Borges que hará las ilustraciones. En el manifiesto "Al oportuno lector" reivindican su carácter marginal y el derecho a ocupar un lugar en la cultura argentina, rechazando la cultura consagrada.

En octubre de 1923 sale a la calle la revista Inicial (la revista de la nueva generación), que supone la ruptura definitiva de todo contacto con la cultura oficialista representada por Nosotros y la reivindicación de un espacio de encuentro de la juventud argentina. Este episodio de contactos y rechazos, nacido de la necesidad de los jóvenes vanguardistas por tener un órgano propio de expresión, tiene su capítulo final en las páginas de Martín Fierro, desde donde se pedirá la clausura de Nosotros para mantener la salubridad de la ciudad, según normativa municipal que prohíbe la exposición de cadáveres. En estas disputas entre revistas tendremos una expresión de primer orden no sólo del relevo generacional, sino de la ruptura con el sistema vigente, su estética y su ideología.

En la segunda etapa de Proa (iniciada el 1 de agosto de 1924), la revista estará dirigida por J. L. Borges, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz. Desde posicionamientos moderados se invoca a la *juventud psicológica* que se caracteriza:

"[...] por la inquietud y el descontento. [...] en actitud de superación y optimismo" (5)

En el número diez de esta revista Guillermo de Torre publicaba un artículo para señalar algunos de los "márgenes del ultraísmo" (6); en él reconoce el papel influyente, como pionero de las vanguardias, de Ramón Gómez de la Serna (que, desde el cenáculo de Pombo, dirigía la subversión contra las jerarquías establecidas y las formas tradicionales de expresión cultural, arremetiendo también contra el público; si bien, todo ello desde la greguería, la metáfora lírica y el humorismo, que quitaban a su ataque toda arista hiriente).

La otra gran figura del ultraísmo (cuyo espíritu el propio Guillermo y muy especialmente Jorge Luis Borges se ocuparon de trasladar a este lado del Atlántico) es Cansinos-Asséns. Amigo y maestro de Borges llevó a cabo una labor de indagación teórica y de animador espiritual sobre los jóvenes ultraístas. De él tomó Borges esa obsesión por la eterna juventud inquieta, que aparece en sus llamadas a la participación y que son visibles, por ejemplo, en las páginas fundacionales de la segunda etapa de Proa. Al igual que hiciera desde las páginas de Cervantes, en Madrid, ahora desde Proa recuerda Guillermo de Torre cómo Cansinos-Asséns predicaba la evolución permanente, incesante, el espíritu de superación; cómo había en sus palabras "un propósito de perenne juventud literaria." (7)

El programa ultraísta se fundamenta en la metáfora, única expresión estética segura; suprimiendo la adjetivación inútil, las imágenes vulgares y el sentimentalismo. La metáfora debería constituirse con la síntesis de varias imágenes que enriquecieran la expresión; provocando una sugestión en el lector más intensa. Por este camino, la poesía ultraísta se convertirá en un torrente de imágenes sugeridoras; cada una de las cuales podía tener expresividad autónoma. Se evitan los excesos ornamentales y se apuesta por una poesía intimista, que desentierre lo que se

oculta en la realidad; desde un orbe subjetivizado, desde la experiencia vital que se vuelve emotiva e irracional.

El ultraísmo era una síntesis de varios movimientos vanguardistas. Se habían tomado ideas del expresionismo, del futurismo, del dadaísmo y también del creacionismo. La postura del grupo, frente a las vanguardias europeas, se caracteriza por un planteamiento moderado; contactando de forma esporádica y tardía con posiciones más radicales ideológicamente. Se elige la lectura de Apollinaire, Huidobro, Supervielle, Marinetti (al que se vio como un impulsor del espíritu vitalista más que como un ideólogo político) o Ramón Gómez de la Serna. La presencia del surrealismo, con traducciones de algunos poemas que Bernárdez envía desde Francia, se produce tardíamente (1927) y pasa prácticamente desapercibida.

"[...] si Marinetti es el héroe de la vanguardia argentina [...], el surrealismo [...] es prácticamente ignorado por la vanguardia argentina del veinte." (8)

Desde las páginas de las nuevas revistas se llamaba a la juventud a tomar parte de una nueva estética, cuestionadora y vitalista que liberara el arte de las manos de las instituciones oficiales. Sólo este huracán estético permitió modificar la escala de valores literarios, negando a los consagrados y descubriendo a otros que pasaban sin pena ni gloria o eran prácticamente desconocidos.

En el universo de estos jóvenes aparecen varios nombres que van a ser para ellos modelos y referentes a seguir o a combatir. En este sentido destaca Leopoldo Lugones; la gran figura que ocupa todo el horizonte literario y que no deja impasible a nadie, se le alaba o se le combate, pero todos tienen algo que decir de él. Una relación de amor-odio que está plagada de contradicciones. Los ataques a su poesía fueron virulentos desde las filas martinfierristas, si bien algunas de esas opiniones se fueron matizando con el tiempo, como las del propio Borges quien llegó a reconocer su magisterio. Enemigo declarado del ultraísmo, el modernismo representaba los soniquetes, la adjetivación excesiva y los lugares comunes; ya desde el primer número de Prisma, Borges animaba a los lectores a acabar con la parafernalia rubeniana.

En el polo opuesto se encontraban tres figuras bien distintas que representaban aspectos diferentes para la juventud. Por un lado, Evaristo Carriego, amigo personal de Macedonio y del padre de Borges, tanto éste como aquel lo reivindicaron entre sus escritores preferidos, representaba la poesía popular y la reivindicación de la temática urbana en pleno auge modernista. Por otro lado, Ricardo Güiraldes que con su espíritu independiente desentona con el modernismo; captando el alma argentina con su mitología en Don Segundo Sombra (llegó a colaborar en las revistas vanguardistas Proa y Martín Fierro). Por último, la figura más destacada de las tres, Macedonio Fernández (entregado a su tarea de renovación estética y espiritual). Maestro de esta juventud (si bien él no toleraría

ese calificativo) que en sus aires renovadores vieron en él una expresión de libertad, de rechazo del sistema y sus valoraciones.

Carriego y Güiraldes significaban el pasado salvable y reciclable que en la pluma de Borges se transformará en "criollismo urbano de vanguardia" (9). Macedonio les mostraba el camino del futuro, su desprecio de la cultura mercantilista y la modificación de las relaciones entre el arte y la realidad. El carácter de marginalidad que soportaban Güiraldes y Macedonio, cuando irrumpió esta juventud, les constituyó en prototipo de lo que debía ser el nuevo artista que está por encima de las valoraciones sociales y al que sólo le preocupa la verdad estética (una verdad que pone a prueba también al lector, elevándolo a la categoría de artista y separándolo del vulgo):

"Apollinaire editó a Sade y los martinfierristas a Macedonio Fernández, los grandes marginales de las instituciones, ignorados por el mercado y por el público." (10)

En 1924 aparece la revista Martín Fierro (2ª etapa, dirigida también por Evar Méndez). Desde sus páginas se llama a la búsqueda y concreción de la *nueva sensibilidad* (expresión que como reconoce Guillermo de Torre pertenece a Ortega y Gasset; siendo el tema de una de las conferencias dadas en Buenos Aires en 1916). Si bien será la revista que dé nombre a toda la generación, los ultraístas se encontraban ya dispersos por ésta y otras revistas. El propio Borges recordaría años más tarde cómo su participación en esta revista se limitó a unas pocas colaboraciones. Escribían en sus páginas González Lanuza, Marechal, Gironde, Ricardo Güiraldes y ocasionalmente Macedonio. El grupo martinfierrista no formaba un conglomerado homogéneo (prueba de ello se puede ver en la disputa que ocasionó el cierre de la revista). Entre sus colaboradores las diferencias estéticas e ideológicas dieron origen a algunas curiosas contradicciones: como la confluencia entre vanguardia y nacionalismo cultural (entre cosmopolitismo y renovación, por un lado, y tradición y esencia nacional, por otro). Simbiosis que tiene en Borges a su mejor mentor: síntesis del populismo urbano de Carriego y de la libertad vanguardista paradójica y metafórica que representan Macedonio y Ramón Gómez de la Serna.

Como expresión literaria más ajustada con el ideario del movimiento se pueden señalar algunas obras (no se pretende agotar el listado posible de obras, sino señalar algunas de las más representativas), siguiendo el criterio del propio Guillermo de Torre, teórico, historiador y uno de los padres del grupo: Fervor de Buenos Aires (1923), de J.L. Borges; Prismas (1923), de Eduardo González Gironde; Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922) y Calcomanías (1925), de Oliverio Gironde; Bazar (1922), Kindergarten (1924) y Alcántara (1925), de Francisco Luis Bernárdez; Prismas (1923), de Eduardo González Lanuza; La calle de la tarde, de Norah Lange; siendo un precedente El cencerro de cristal (1915), de Ricardo Güiraldes; el propio Guillermo de Torre contribuyó con Hélices (1923).

4.2. La disputa Florida-Boedo.

La presencia de estos dos grupos literarios sirvió para animar el ambiente cultural y literario; si bien esta polémica les dio vida, al concluir también acabó con ellos.

Florida era símbolo de la calle del lujo, del ocio y del arte frívolo; Boedo representaba el barrio populoso, fabril y reivindicativo. Mientras que la primera miraba a Europa y a París, la segunda miraba a la revolución socialista (con una concepción social de la literatura). Entre ambos extremos podía encontrarse un término medio, los que cultivaban la intelectualidad renovadora pero con preocupaciones sociales (Alberto Hidalgo o Roberto Mariani); sería lo que Arturo Cancela llamaba "escuela de la calle Floredo" (11)

Frente a la escritura realista y social de Boedo, que tenía también puestas sus miras en la rentabilidad económica de la escritura (la llamada subliteratura: ediciones económicas de quiosco como la Novela Semanal); el grupo Florida aboga desde planteamientos más elitistas por la vanguardia, que desprecia el mercado de la literatura como negocio.

Según Beatriz Sarlo detrás de esta aparente disputa sobre el arte y su relación con el mercado, se esconde otra de fondo que es la vieja polémica social surgida a comienzos de siglo por los problemas suscitados con la inmigración masiva: identidad nacional frente a invasión disolvente ("argentinos sin esfuerzos" frente a "realistas italo criollos" (12). Nacionalismo cultural que representaría la revista Martín Fierro desde su propio nombre.

Al grupo de Boedo, al que se le reconocía su pertenencia a la izquierda política (sus revistas serán El Pensador -1922- y Claridad -1926-), se le acusaba de representar las posiciones más tradicionalistas y retrógradas en sus concepciones literarias (empeñados en perpetuar un naturalismo sensiblero). Por su parte los martinfierristas, si mostraban una sensación de grupo en el campo de la poesía, no ocurría lo mismo en el de la prosa, donde las diferencias entre sus miembros eran considerables.

A estos dos grupos se refiere Macedonio, en Museo de la Novela de la Eterna, con el nombre de *Hilarantes* (Florida) y *Enternecientes* (Boedo); lamentándose de que gasten inútilmente sus fuerzas, cuando la misión común debía ser la *Conquista de Buenos Aires para el Arte*:

"Al ver el vecindario de Buenos Aires cumplido este plan de depuración de la cultura, de su pasado reciente, la salud civil se restableció por sí sola. Todos los afiliados a la pugna hilarante-enterneciente se despertaron una mañana preguntándose cómo habían podido jamás vivir una vida de idea fija y de contienda tan banal y descabellada." (13)

Macedonio desde su retiro en cualquier pensión del Barrio del Once estaba por encima de estas trifurcas vecinales; debatiéndose entre el ensueño y la realidad (con la paradoja y el humorismo conceptual como únicas armas para burlar la realidad exterior). Sus querellas no eran por el espacio literario, ni por la apropiación de un etéreo espíritu nacional, ni siquiera por el idioma (jugando con Xul Solar y su neocriollo); pues sabe que todas estas cuestiones son menores y por desgracia eternas. Su preocupación trasciende los problemas inmediatos y más visibles; su lucha es con el ser mismo de las cosas, con su realidad y con su irrealidad. En este sentido, Macedonio rodeado de esos jóvenes vanguardistas sintió un mayor acomodo y arropo que el que había sentido hasta entonces. En ellos vio las posibilidades que podría adquirir el arte nuevo, pero también vio la soledad de su intento, su incapacidad para llegar al lector. A pesar de la calidad e intensidad de su arte tuvo que convivir con esa angustia de no ser reconocido, de no ser comprendido plenamente.

A diferencia de otros escritores, Macedonio no cambió de estética, ni de ideario, en lugar de buscar al público y sus gustos, decidió retirarse a su soledad creativa; confiando tal vez en el lector futuro (el único idóneo para una prosa futura como la suya).

Mientras aquella juventud martinfierrista se convierte en consumidora de textos y concepciones artísticas elaboradas en Europa (o como dice David Viñas: "lo transculturado se "encarna", se *nacionaliza*" (14), Macedonio representa el pensamiento en desarrollo. Su concepción artística es la resultante de mil ideas procedentes de lecturas heterogéneas (Schopenhauer, William James, Spencer, Poe, Cervantes, Ramón) pero que se han desarrollado desde y por Macedonio (pues tiene el conocimiento del sabio que intuye que no hay nada nuevo bajo el sol; que el hombre no es capaz de añadir nada nuevo salvo cuando recupera lo ya dicho, el pasado, y lo ve con nuevos ojos). Por esto mismo, incorporarle a una u otra escuela no es más que simplificar su concepción artística. Macedonio representa como pocos creadores la lectura personal y angustiosa que el hombre, desde su soledad, hace del mundo; es la respuesta de su ser, al ser universal. Por ello la verdad de su arte, de su propuesta artística (que engloba no sólo una estética sino también un pensamiento complejo y coherente, sobre el sentido de la vida y del ser) sólo puede entenderse desde sus coordenadas personales.

En 1921 cuando la familia Borges regresa de su viaje europeo se encuentra a Macedonio Fernández esperándoles en el puerto. Este encuentro que siempre recordará Borges marcará la vida de ambos en los años siguientes. La relación que Macedonio va a iniciar con la juventud bonaerense, de la mano de Borges, tendrá consecuencias bien positivas en la reactivación cultural de la ciudad. Agrupándose en torno a revistas literarias (como Proa o la aérea Revista Oral) este grupo de jóvenes fue el estímulo que Macedonio necesitaba para reaparecer en el mundo literario. Macedonio retoma sus viejas preocupaciones filosóficas e indaga en el problema del arte nuevo. Su labor es doble, por un lado la escritura y por otro la teorización; intentando la elaboración de

una teoría estética que configure la Belarte de la palabra (síntesis lingüística que rejuvenecía el rancio concepto de Bella Arte, escrito en singular al tratarse expresamente del arte de la escritura).

Ese estímulo se realizó en ambas direcciones y se autoalimentaba continuamente. Macedonio, situado ante la vida en estado de indefinida espera, retardando la publicación de sus escritos, se encontró fortuitamente con estos jóvenes que supusieron para él una especie de mecha, de llama que encendió nuevos bríos de concreción y de búsqueda. A la vez, la experiencia de Macedonio sirvió para orientar las energías de estos jóvenes necesitados de un referente que les abriera el camino y les incentivara con sorprendentes proyectos. En Macedonio encontraron no sólo a un pionero, sino a un amigo más experimentado que les sugería y transmitía seguridad en lo que hacían. Esa tarea la cumplió perfectamente Macedonio, respaldado por el grupo; creando en torno suyo, una actividad estético-literaria como no se había conocido antes en esta ribera del Plata.

Su manera tolerante de entender las relaciones humanas, su entrega a la amistad y su conversación seductora y siempre sorprendente servían de baluarte de referencia. En esa inquietud oral que se manifestaba en la juventud y que recorre las tertulias y los cafés de Buenos Aires en los años 20, Macedonio, como buen conversador, desempeñó una labor crucial. Su inteligencia, sus conocimientos filosóficos y humanos se ponen al servicio de esta juventud ansiosa de hacerse notar. Su modestia le impidió imponerse y hacerse reconocer como maestro y vocero del nuevo espíritu. Antes bien, su manera de ser, más dispuesta a escuchar con dedicación a su interlocutor (por simple que pudiera ser su discurso), a orientar y rectificar el pensamiento de su contertulio (sin que éste se sintiera corregido), a sugerir en la mente de los demás ideas que parecían originales y que sólo podían explicarse a partir de la presencia de su persona en la tertulia, le hicieron ser respetado y admirado por todos pero, inevitablemente, infravalorado en la tarea que había realizado.

Alrededor suyo se concentraban sus jóvenes amigos, representantes de la nueva generación, dispuestos a escuchar en las tertulias de cada sábado nuevas y sorprendentes reflexiones sobre el ser o el no-ser, sobre el tiempo, la muerte o la eternidad. Sus ideas siempre intercaladas con gracias, chistes o ingeniosidades mentales eran esperadas con ansia y seguidas con devoción y deleite; a la vez que creaban un tono distendido y amigable que ahuyentaba de su conversación cualquier apariencia de magisterio, gravedad o dogmatismo.

Pero si Macedonio era grande como orador, no lo era menos como receptor de sus interlocutores, haciéndoles sentir importantes y reafirmando sus cualidades; bajando a su altura y destruyendo barreras generacionales u obviando las distancias existentes entre las capacidades intelectuales. Esa presencia invisible pero definidora es la que reconoce Fernández Latour,

quien lo convierte en piedra angular de la generación vanguardista:

"Con esas condiciones ejerció su liviano, amable y brillante magisterio. Y no hay duda hoy que fué Macedonio quien más puso de sí en el modelado de la generación literaria que se llamó de "Martín Fierro" (la que mejor supo cumplir sus promesas) y que ésta, en consecuencia, a él le debe mucho de lo que hay de propio y característico en la obra magnífica que viene dando." (15)

NOTAS.

- 1.- VIÑAS, David: "El escritor-gentleman", en Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Editorial Siglo Veinte, 1971, pág. 32.
- 2.- DE TORRE, Guillermo: "Ultraísmo", en Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, pág. 57.
- 3.- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael: "Los poetas de Ultra", en Rev. Cervantes, Madrid, junio 1919, pág. 85.
- 4.- DE TORRE, Guillermo: pág. 116.
- 5.- BORGES, Jorge Luis, Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz: Editorial de la Rev. Proa, Buenos Aires, N° 1, agosto 1924, pág. 7.
- 6.- DE TORRE, Guillermo: "Márgenes del Ultraísmo. Esquema para una liquidación de valores", en Rev. Proa, Buenos Aires, N° 10, mayo 1925, págs. 21-29.
- 7.- DE TORRE, Guillermo: Ibid., pág. 28.
- 8.- SARLO, Beatriz: "Vanguardias y Criollismo: la aventura de *Martín Fierro*", en Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia, de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, Buenos Aires, CEDAL, 1983, pág. 167.
- 9.- SARLO, Beatriz: Ibid., pág. 159.
- 10.- SARLO, Beatriz: Ibid., pág. 145.
- 11.- CANCELA, A.; "Carta abierta", en Rev. Martín Fierro, Buenos Aires, N° 19, 18 julio 1925.
- 12.- SARLO, Beatriz: Op. cit., pág. 150.
- 13.- FERNANDEZ, Macedonio: Museo de la Novela de la Eterna (Primera novela buena), Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975, *Obras Completas*, Tomo VI, Cap. IX, pág. 204.
- 14.- VIÑAS, David: "El escritor vanguardista", en Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, ed. cit., pág. 62.
- 15.- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: "Macedonio Fernández", en Rev. Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril 1952, pág. 148.

Capítulo 5: Para una teoría de la Humorística.

5.1. Introducción.

Macedonio no sólo es un pensador de abstracciones, recluso entre las cuatro paredes de cualquier pensión. La soledad, esa soledad buscada, ansiada e ineludible, es el ámbito desde el cual el pensador y el artista indagan las respuestas a los interrogantes que les plantea este mundo y que, asimismo, les plantea el arte (como una de las formas de conocer y de dar a conocer esa realidad circundante). Macedonio lo supo ver así y encontró esa concepción del Arte en los textos de Schopenhauer (Borges, en el prólogo a la selección de textos de Macedonio Fernández que realizó en 1961, le recuerda leyendo El mundo como voluntad y representación):

"Su origen único es el conocimiento de las Ideas, su única finalidad la comunicación de este conocimiento." (1)

Con el tiempo, esa soledad se llena de imágenes, de pensamientos, de reflexiones, de dudas, de certidumbres, de nuevas dudas. Es el momento de aclarar las propias ideas, de que tomen cuerpo y se materialicen en la escritura, aparentando una mayor realidad, para que parezcan existir o cobrar vida. Macedonio escribe en parte para concluir con ciertos temas que le persiguen y con los que se siente obligado a tomar partido, a darles un acabado personal; con lo que consigue ver los resultados de tantas horas especulativas dedicadas a su ideación.

Pero, con ser importante, ésta no es la única razón de que Macedonio traslade sus pensamientos a sus escritos teóricos. Otra razón a tener en cuenta es la difusión de sus propias ideas, el darlas a conocer a los demás -a veces, por la continua insistencia de sus propios amigos que querían poderlo leer, además de escuchárselo a él de palabra-. Macedonio siempre fue remiso a la escritura acabada, tan aficionado era a la reflexión pausada, a la actitud contemplativa, casi mística, a la página suelta, a la escritura en desarrollo, que aquella labor de concreción que le imponía la teoría o el ensayo era demorada lo máximo posible. De aquí nacería esa promesa de escritos que deberían iniciarse o concluirse en un futuro próximo y que nunca vieron la luz, retenidos en su cabeza; sin encontrar momento o ganas para ponerse a redactarlos.

En todo esto, no habría que ver una incapacidad de Macedonio para el trabajo, para el esfuerzo físico que supone la escritura. Numerosos testimonios dan fe de cómo en las distintas pensiones por las que pasó la habitación de Macedonio siempre estaba rebotante de manuscritos que el autor elaboraba con fruición, daba a leer a sus amistades y olvidaba reiteradamente al cambiar de residencia. Esta dedicación a la escritura y esa indiferencia en la conservación, ordenamiento y clasificación de sus escritos debe hacernos reflexionar. Por un lado mostraría el alto grado de autoexigencia creativa; él fue su mas severo crítico, negando en cualquier momento las calidades que se manifestaban en sus escritos.

Por otra parte, esa actitud despreocupada hacia esos folios, jirones de literatura que se esparcían por cajones y rincones, no hace más que denotar una nueva sensibilidad ante la obra de arte, una nueva mentalidad muy extendida por las primeras décadas del siglo XX. En esa concepción refleja la desvalorización de la cultura y de la obra artística, frente a una concepción mercantilista que hace de ellos objetos destinados a ser consumidos por una sociedad voraz que reclama a sus artistas la dosis acordada de producción para seguir considerándolos como tales. Ese pacto entre el artista y el consumidor parece romperse y uno de los múltiples gestos es esa desconsideración de la propia obra; descuidándola como cualquier otro objeto inservible, como la maquinilla de afeitar usada y gastada que uno siempre olvida en las pensiones. El artista ya no se considera un salvador, ni un mesías; su palabra no tiene más validez que la que pueda tener un pareado imérito en una de las caras de una caja de cerillas. Es el propio artista el que rompe con esa dinámica mercantilista heredada del pasado. Sintiendo su trabajo prostituido, ahora se dedica a derrocharlo, a producirlo por el mero placer de su elaboración, olvidándolo o descuidándolo para darse al nuevo placer que le produce la siguiente creación. En esta dinámica artística, el escritor se interesa más por el texto que tiene en la cabeza que por el ya elaborado.

En esa actitud de desconsideración hacia sus propios textos, no hay que olvidar, por último, el papel que juega el propio receptor. Conviene recordar que toda obra de arte, aunque afirme lo contrario, busca la comunicación y, por tanto, necesita la aceptación de un sector de la sociedad, que puede ser más o menos amplio. Aquí estuvo otro de los escollos con los que se encontró Macedonio, para quien el lector fue siempre un elemento indispensable en su escritura. Pero ese lector no acabó nunca de tomar cuerpo, de constituirse en lector eficiente, y sus textos se quedaron sin el eco necesario en toda creación. Macedonio siempre sintió una cierta frustración por no haber logrado que sus textos llegaran a un número más extenso de lectores (sin que tengamos que ver en ello que quisiera ser un autor de masas, nada más lejos de la realidad). Reducidos apenas a un grupo de fieles admiradores y amigos, Macedonio nunca tuvo la certeza absoluta de si los halagos que merecían sus escritos lo eran sinceramente o de si se trataba más bien de una mera consolación, de la conmiseración que produce el raro, el extraño, el extravagante. Macedonio, consciente de su valía artística, tenía que reconocer que no había llegado su hora, que tal vez se había adelantado en el tiempo y que no existían lectores preparados para entender y disfrutar de sus escritos. Esta realidad, conscientemente asumida por él, debió ser otra de las razones de que se malogren gran parte de sus escritos, considerándolos inútiles, infructuosos, fallidos, reduciéndose considerablemente el grado de placer que el autor esperaba recibir con ellos.

A pesar de toda esa actividad literaria llevada a cabo, fueron muchos los textos que se quedaron en su pluma. Aunque fueron prometidos, ideados o comenzados, algunos de sus proyectos no llegaron nunca a publicarse. Dentro de ese espíritu anárquico, más dado a la reflexión contemplativa que a la concreción, faltó

cierta constancia y una mayor disciplina para imponerse la realización de tareas no siempre fáciles en su ejecución. El mismo era consciente de sus propias limitaciones, de su escepticismo. Sólo nosotros, sus lectores, somos quienes pudiéramos lamentar esas ausencias prometidas, pues esos trabajos estaban dando vueltas, existían mentalmente en Macedonio; cuestiones largamente pensadas o reflexionadas que nunca llegaron al lector.

Al comenzar su exposición sobre la teoría de la humorística, Macedonio, en nota a pie de página, promete uno de esos trabajos alguna vez proyectado pero que se quedaron sin concluir:

"Déjeseme prometer para algún día el trabajo coherente y sistemático sobre Comicidad, Chiste y Humorismo. el material y la doctrina casi están; falta la disciplina y el orden, virtudes a veces útiles e importantes y que la economía mental del lector estima altamente." (2)

Este proyecto irrealizado se ve en parte compensado con lo que debió ser su primer contacto serio con el problema del humor. Su escrito teórico "Para una teoría de la Humorística", apareció primeramente como una sección más incorporada a la edición de 1944 de Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada; esta sección se eliminó en la edición aparecida en 1967, incorporándose definitivamente al volumen 3º de las Obras Completas publicadas por ediciones Corregidor bajo el título de Teorías.

Este estudio de Macedonio que ahora pasamos a comentar no pretende ser un trabajo definitivo y concluyente sobre la cuestión humorística. Más bien se trata de un primer acercamiento que el autor realiza a un tema sobre el que reflexionó largamente, y que le fue grato por varios motivos: no sólo por ser considerado un escritor humorístico (sin entrar aquí a señalar qué pueda significar esto), sino porque en el humorismo -en lo que el llamaba Humorismo conceptual- vio Macedonio uno de los rasgos más trascendentes de la nueva sensibilidad artística.

En estas páginas Macedonio va a reflexionar sobre uno de los hechos más llamativos de la comicidad y el chiste, la risa. Sobre las posibles causas o circunstancias que acompañan a este fenómeno fisiológico no sólo nos da su parecer, sus últimas conclusiones, sino que contrasta ésta con la de los grandes filósofos, psicólogos, artistas que han escrito sobre el tema, ratificando, corrigiendo, negando o ampliando esas opiniones.

Aparte de la risa, el chiste y sus diversas posibilidades llaman su atención. Teniendo como referente las investigaciones que sobre el chiste realizó Freud, Macedonio explorará más a fondo esas teorías buscando la razón última del placer que provoca el chiste. Por último, Macedonio nos descubre una de sus mejores aportaciones, el *chiste conceptual*, la ilógica hecha arte, a partir de la palabra; un humor nuevo que se corresponde con una nueva sensibilidad artística.

Estos escritos, por tanto, no pretenden agotar el tema, como ya hemos dicho, sino sentar las bases de lo que podría ser un asalto definitivo al fortín en el que se guarecen la Comicidad, el Chiste y el Humorismo de las arremetidas de curiosos y estudiosos de la materia. Lamentablemente este trabajo -"Para una teoría de la Humorística"-, ariete destinado a batir las primeras defensas, no se vio acompañado de un ataque generalizado a ese bastión como era el que se proyectaba en el estudio que podría haber llevado por título "Teoría de la Comicidad, del Chiste y del Humorismo". Conformémonos, sin embargo, con lo que tenemos y veamos en qué consiste.

5.2. Pretensiones de su teoría humorística.

En este trabajo, Macedonio nos descubre cómo, a menudo, en los estudios llevados a cabo sobre el Humor o el Chiste se ha partido de un error bastante común que consiste en la forma de acercarse al problema. Este no puede resolverse con una pregunta directa que sólo daría una respuesta simple o engañosa. Preguntarse qué es Chiste o qué es Humorismo, nos conduciría a una respuesta tautológica que no resolvería la cuestión ni nos sacaría de las dudas iniciales. Una vez más, a este respecto, tenemos que lamentar que Macedonio no se decidiera a realizar ese trabajo prometido sobre la Comicidad, el Chiste y el Humorismo. Tal vez, sus ideas habrían ayudado a delimitar estos fenómenos y a captar la esencia de cada uno de ellos. Aplazado ese estudio indefinidamente, afronta la cuestión con otras pretensiones en vez de preguntar directamente. Macedonio se dedica a estudiar dos hechos que desde su punto de vista son sustanciales para comprender, valorar y definir el problema de la Humorística. Por un lado, el *placer emocional* y *simpático* que experimentan muchas personas al conocer un hecho feliz, placentero acaecido a otra persona.

Por otro lado, este *placer simpático* puede verse acompañado de un efecto sonoro -la risa- si es originado por un hecho repentino e inesperado, o si aquel *placer último* que se siente ya alcanzado se hubiera visto amenazado o interrumpido por un instante. Ese peligro que parece avecinarse y causar un más que probable *infortunio ajeno* -el malestar del otro-, se resuelve inesperadamente de forma positiva, y la *suspensión respiratoria* que había provocado el susto, un momento de parálisis respiratoria ante la desgracia inminente, se ve vencida soltándose ese aire retenido en forma de risa.

La Risa, en sí misma, constituye un *placer respiratorio*, al soltar ese aire retenido después de la *suspensión respiratoria* que provoca el susto o peligro inminente; peligro luego no cumplido. Según Macedonio, cuando ese *placer simpático* se provoca a partir de *hechos reales*, estaríamos, en la esfera de lo cómico con sus múltiples variedades.

En otro sentido, tal *placer simpático* puede ser también ocasionado a partir de un empleo consciente del lenguaje con el cual un emisor -*dicente*- pretende insuflar en la mente del receptor un instante de desequilibrio o perplejidad racionalista.

Se trataría de lograr en la mente del receptor, a través del lenguaje y de las nuevas relaciones que, a partir de él, establecen entre sí las cosas, lo que Macedonio llama "un hecho psicológico de creencia en lo absurdo" (p. 259). Conseguido esto, estaríamos en la esfera del chiste pero no cualquier categoría del chiste sino la máxima, el *chiste conceptual*, el único que es verdadero humorismo (la Belarte de la Ilógica).. Cuando este chiste se logra, los papeles originales se trastocan y el pasivo receptor del chiste se convierte en sujeto paciente de ese "tropezón concienical" (p. 258 Teorías) en él provocado por el emisor (diablillo juguetero, que se transforma en espectador de ese *tropezón concienical* que no causa daño a nadie y que termina produciendo el placer de ambos: emisor y receptor).

Esta persecución de un momento de absurdo creído por el lector u oyente responde a una ideación personal del Arte, en la cual se insertaría su concepción humorística. Para Macedonio sólo existe un verdadero Arte (un arte puro), no entendido como reflejo fiel de la realidad y cuyo instrumento de trabajo esté exento de toda sensorialidad. Ese arte puro que persigue es lo que él llama *la Belarte Concienical*, es decir, un arte nuevo, una belarte que nace directamente de la inteligencia del artista y cuyo instrumento asensorial perfecto es la palabra (exenta no sólo de toda connotación, sino también de toda denotación, ya que en su esencia última, los fonemas como grafías o sonidos, ningún significado contienen y permiten al artista trabajar con ellos desde esa base asensorial; retrocedemos así a un estado prelingüístico, donde las grafías y los sonidos nacen como pura creación arbitraria).

Según Macedonio el propósito último de esta Belarte Concienical, que él diferencia de anteriores artes farisaicas, es la búsqueda incesante de "la conmoción del ser de la conciencia en un todo" (p. 260 Teorías). Lo que pretende el artista concienical es crear la duda, la incertidumbre y el quebranto de la concepción racionalista del mundo en su interlocutor. El artista pretende hacerle dudar por un instante de las nociones lógicas, de todo aquello que hasta ahora había aportado seguridad al hombre en su existir cotidiano. Rompiendo esos apoyos racionalistas, el artista pretende que el lector no se sienta tan seguro, que la realidad se le muestre incierta, su paso vital sea tembloroso y se produzca ese tropiezo existencial que es la creencia, aunque sea por un breve instante, en el absurdo.

El mayor logro dentro de ese tropiezo concienical que el artista podría obtener de su receptor es que por un momento éste se creyese irreal, inexistente, dudase de su existir y se viera como mero personaje del arte, dotado de existencia irreal pero, por ello, también de eternidad; pues la muerte no tiene poder sobre la irrealidad -la no vida- del personaje.

El artista, de esta manera, se convierte en un actante diabólico por varias razones: primero, por atribuirse capacidad para manipular las fuerzas vitales (la vida y la muerte). En segundo lugar, por lo que de juego tiene todo ello, juego ilusorio que hacer creer al espectador lo que el ilusionista

quiere que crea. En último lugar, por lo que de puro placer tiene todo ese desorden de lo ordenado, esa descomposición de lo establecido, ese sin sentido que nos retrotrae a una etapa de prerracionalismo, a una mente simple, infantil, juguetona y diabólica. Pero, lo más importante de todo ello, es que nadie ha salido dañado o perjudicado, sino todo lo contrario; el artista ha mostrado sus capacidades intelectuales y el espectador ha tenido la suerte de ser galardonado con una concepción del mundo, de la existencia, que no estaba al alcance de cualquiera; y que de no haberse encontrado al otro lado del chiste o de la novela, nunca se hubiera imaginado. Como quien se sube a una montaña rusa, todas las angustias del recorrido son recompensadas con el agrado superior que produce la llegada. Así, el receptor que padece ese instante de creencia en el absurdo, esa inestabilidad existencial, luego lo agradece; pues ha sido recompensado con una visión del otro lado del espejo y ahora, con nuevos bríos, puede mirar sin pavor a los ojos de la muerte, pues le ha quitado la máscara terrorífica que ocultaba tras sí un rostro impotente. De esta manera, la Belarte Conciencial logra un doble placer, el placer del autor al mostrar su maestría y el del lector oyente al sentir y luego superar ese tropezón conciencial o creencia en el absurdo.

Esa Belarte Conciencial, según Macedonio, sólo puede lograrse por dos caminos que serían el de la *Novelística o Prosa del Personaje* y el de la *Humorística Conceptual o Ilógica de Arte*. Cada una de estas vías pretende la descomposición de la realidad y el logro de la creencia en el absurdo; sólo que un absurdo distinto y conseguido por diferentes mecanismos. La Novelística se propone desequilibrar al lector en su seguridad de ser, para ello empleará la inexistencia del personaje de novela o *Persona de Arte*, que como espejo donde se mira el lector o *persona de existencia* espera reflejarle a éste su propia inexistencia, haciéndole sentirse también *Persona de Arte*, personaje leído de novela, en la que se ha transformado su propia vida; sintiendo por un instante la *nada del ser conciencial (su irrealidad, la inconsistencia de su propia existencia)*.

Por su parte, la Ilógica de Arte o Humorística Conceptual aspira a conseguir en el lector, la creencia en una realidad irreal -permítaseme la expresión-, una realidad inexistente, que toma consistencia sólo por las cualidades artísticas del autor que consigue con un adecuado manejo del idioma que el lector caiga en la trampa que se le ha tendido, creyendo momentáneamente en la *nada intelectual*. Ese engaño tiene éxito gracias al cebo que emplea el autor; carnada muy del gusto del lector que no despierta sus sospechas y que al atraer toda su atención descuida su defensa, desprotegiendo su ser. Ese cebo es el *suceso*, elemento que no se pretende hacer creíble ni verosímil, y que es utilizado como mero instrumento para una tarea mucho más digna en este nuevo arte: posibilitar el instante de alucinación en el lector; instante al que el lector llega pretendiendo hacer razonable el discurso lingüístico que el autor le propone:

"[...] en Humorística los sucesos, el suceso mínimo necesario, no se proponen la creencia en el sucedido sino sostener una

expectativa de entender y derivarla instantáneamente a un segundo de creencia en lo absurdo" (3)

Esta sería, a juicio de Macedonio, la clave de la Humorística de las primeras décadas del siglo XX. Un nuevo humor que se separa del humor anterior y que responde a los estímulos y necesidades que tiene esta nueva época. Un humor nuevo que no vendría más que a señalar el cambio de sensibilidad artística. Sensibilidad que desconfía de la razón, de todo lo que huela a doctrinal y categórico; que se aleja de la realidad como materia artística y del arte figurativo, y se aproxima a la ilógica, al sin sentido, a la abstracción o al simbolismo -lo metafórico-, al juego como expresión placentera e irresponsable del acto humano, al humor como muestra intrascendente frente a los valores serios e intocables del pasado que condujeron hacia un mundo demasiado materialista y tecnificado.

Con este sentido define Macedonio esa nueva concepción del arte y del humorismo (su Belarte Conciencial y su Ilógica de Arte); un nuevo arte para una nueva sensibilidad y, por tanto, una nueva relación del artista con el mundo:

"la Belarte Conciencial, única digna de la lucidez actual de la conciencia del hombre, [...] una teoría de la Humorística como cultura del momento de "nada intelectual" [...]" (4)

Para concluir con esa breve sinopsis introductoria de lo que Macedonio pone como preámbulo al desarrollo posterior de su teoría sobre el humorismo, nada mejor que hacerlo con un ejemplo de lo que supone esa nueva concepción humorística. Macedonio, sin previo aviso al lector, pasa de la teoría a la práctica. Nos encontramos con un paréntesis final, el lector supone que será una última reflexión del autor, ya que da por hecho que está leyendo un escrito serio, teórico, fruto de muchas horas de reflexión; sigue leyendo hasta el final del paréntesis, pero de repente siente algo raro en lo que acaba de leer, se detiene y medita... Sale de esa meditación con una sonrisa y con el convencimiento de que le han tomado el pelo. Así se cumple la *Ilógica de Arte o Humorística Conceptual*:

"(Para ser cachado por lo dicho: de tres a cuatro de la tarde en mi domicilio, que es un vagón de tren que parte, toda persona será bien recibida, sin enfado.)" (5)

La técnica del chiste conceptual consiste en un uso consciente de las posibilidades del lenguaje y de lo que supone su empleo convencional; para, a partir de ahí, emplearlo de manera poco convencional, por ello inesperada, produciendo en el lector u oyente primero la confianza, después la incertidumbre y por último la risa de la propia víctima sorprendida por la credulidad a priori puesta en la sintaxis oracional. Una oración constituida por unidades menores o sintagmas, cada uno de ellos lógico y coherente, que respeta las leyes de la sintaxis y de la semántica. El absurdo surge cuando cada una de esas perfectas piezas se ensambla con todas las demás produciendo una oración que rompe con la solidaridad o compatibilidad que tiene que

existir entre los componentes sintácticos y semánticos. Todo esto, sería un puro disparate, difícil de admitir por el oyente o lector, si no hubiera otro procedimiento intermedio que hiciese menos abrupto ese salto de la lógica a la ilógica (del sentido al sin sentido). Ello se consigue al enlazar un sintagma con el inmediatamente anterior o posterior; visto en esos agrupamientos los sintagmas colindantes tienen cierta continuidad que posibilita un grado suficiente de coherencia como para no sospechar hacia donde nos conducen. Lo que ocurre es que -entre el punto de partida y el punto de llegada- la coherencia inicial se ha visto no sólo deteriorada sino incluso anulada y no existe relación semántica (salvo la que aporta la "cachada" como estado de ánimo festivo y bromista); hemos caído en la trampa del absurdo, al intentar desentrañar la lógica del lenguaje que da origen al chiste conceptual. Después de esto sólo queda recomponerse y reírse de uno mismo; felicitando al autor por su ingenio.

El autor, si queremos rendir cuentas con él, nos cita a una hora (*de tres a cuatro de la tarde*), por supuesto que dicha cita necesita un lugar donde poder llevarse a cabo (*en mi domicilio*). Aclarado ya el lugar se nos tiene que decir dónde está situado el mismo (*que es un vagón de tren*). No hay por qué sorprenderse hasta aquí ; es posible que resulte un poco raro o excéntrico que alguien viva en un tren, pero no es imposible. Los trenes, los grandes trenes, están tan bien acondicionados que muchos de ellos podrían servir como residencias temporales o permanentes. Bien es cierto que la mayoría de las personas prefieren vivir en un lugar estable, permanente e inmóvil, pero eso va en gustos; puede haber quien no le guste ver la misma imagen todos los días cuando abre la ventana. Al igual que existen personas que prefieren vivir en los hoteles, pues les gusta ese tipo de confortabilidad, no sería de extrañar que hubiese quien, por espíritu viajero, prefiriese las ventajas que tiene vivir en un hotel sobre raíles. Por tanto, nada extraño hasta el momento; continuemos con el tren: es aceptable por todos los que suelen emplearlo como vehículo de locomoción que el tren tiene entre otras rutinas la de partir, es decir, la de salir de un lugar con dirección a otro distante; por tanto, si alguien vive en un vagón de tren, entre las posibilidades de su transcurrir diario está la de que se traslade de estación (*un vagón de tren que parte*). En esta residencia rodante, cualquier persona que quiera acercarse hasta ella será recibido como corresponde a un autor educado y requerido por uno de sus lectores (*toda persona será bien recibida*). Pero ese *bien recibida* es un poco ambiguo, necesita aclaración, son muchos los posibles significados que en sí podría encerrar, sobre todo, si nos fijamos en el adverbio que precede al verbo. *Bien recibida* podría significar que se le recibió *de manera razonable o conveniente*, o que *no hubo conveniente* en recibirlo, o que se le recibió *bastante*, mucho o con abundancia. Como vemos intentar aclarar cualquiera de estos posibles significados no haría más que dificultar el sentido que aquel recibimiento tuvo; por ello el autor nos echa una mano y nos especifica cómo sería su recibimiento (*sin enfado*).

Concluido el mensaje creemos tener noción clara y precisa de

lo que se nos ha querido comunicar: El autor, en el caso de que queramos aclarar alguna duda sobre la teoría expuesta, nos cita a una hora y en un lugar donde se nos recibirá sin síntomas de molestia. El lector inocente puede incluso proyectar hacer una visita al autor, situación que no le ocurrirá al lector inteligente; aunque por un instante ambos habrán pasando de ser *personas inteligentes* a ser *personas de arte* sintiéndose aludidos y arrebatados por el arte de la escritura. Sin embargo el segundo, burlado igual que el primero, al realizar una comprobación del enunciado descubrirá a posteriori el absurdo creído, que se ha introducido en su mecanismo lógico. Al reconstruir el mecanismo ideado por el autor se reirá, pues el percance no le ha supuesto ningún peligro y le ha servido para estar próximamente más alerta.

5.3. La condición hedónica de la risa.

Cuando se enfrenta con el problema de la risa, Macedonio lo que hace es consultar primero lo que otros estudiosos del tema han dicho sobre el mismo. Este punto de partida le permite situarse ante la cuestión y abordarla desde distintos ángulos; aprovechando las opiniones y aciertos de cada uno de ellos y desechando lo errado de cada perspectiva.

Macedonio observa que el fenómeno de la risa ha sido reiteradamente abordado desde dos dimensiones. Por un lado, como fenómeno fisiológico que produce placer. A este tema no han sido pocas las páginas dedicadas, intentando explicar el mecanismo físico-orgánico de ese placer. Por otro lado, se han buscado y dado múltiples explicaciones sobre las causas psicológicas de la risa (los sucesos cómicos o lo que pasa por la mente de una persona para que se ría); es decir, se ha indagado y analizado ese *hecho o formulación mental* que son los causantes de la risa.

En este sentido, Macedonio se hace eco de los pareceres de eminentes estudiosos de la materia. Algunos coinciden en señalar el *contraste* como causa de la comicidad; así ocurre entre otros con Kant y Theodor Lipps, para quienes la comicidad resultaría del contraste producido por aquello que se esperaba grandioso y que resulta insignificante (contraste entre lo esperado y lo recibido). Esa expectativa creada supone un gasto psíquico que al demostrarse posteriormente innecesario, por excesivo, se resuelve en risa. Schopenhauer, por su parte, señala como causa de la risa la *incongruencia repentina* entre una idea y lo que se representa; el desajuste entre la idea y el objeto. Esta idea no está del todo alejada de la concepción que del *chiste conceptual* tiene Macedonio, como un instante de creencia en el absurdo, empleando sólo el lenguaje.

Por su parte, Alexander Bain señala como causa de la comicidad la *degradación* que sufren personas o ideas, a priori respetables; siempre que no haya un sentimiento contrario que lo impida. En este último aspecto inciden también otros pensadores, como Freud o Bergson. Para el primero, la *descarga* cómica se desvanece cuando las circunstancias no son las más apropiadas, al producirse una situación desfavorable; por su parte, el segundo

señala que la risa no se da cuando hay una emoción mayor en contra suya.

Para Spencer, el *esfuerzo inútil* sería la causa de la risa. No muy lejos se sitúa la opinión de Freud para quien la causa de la risa se encuentra en lo que llama *gasto de inervación*: el consumo innecesario de energía que desde el punto de vista de una persona realiza una segunda resulta cómico a la primera.

Por último, el filósofo francés Henry Bergson encuentra la comicidad en lo *mecánico instalado en lo vivo*: allí donde se encuentra un automatismo, en vez de lo vivo esperable, se origina la risa. En consecuencia, la risa se emplea, según su punto de vista, como *corrector social* (como castigo por la degradación de lo animado a lo inanimado). No muy alejada de esta explicación estaría la idea del disfraz como mecanismo que suplanta la vida; donde la risa vendría a descubrir y a reprender esa máscara (así sería la risa que produce un negro visto como un blanco disfrazado).

Ahora bien, una vez consideradas las opiniones de algunos de los más prestigiosos estudiosos de la materia, se echa en falta algo esencial. Macedonio observa cómo todos los investigadores se han dedicado al mecanismo fisiológico o a la causa psicológica del asunto; mientras que el aspecto más importante de la risa (por qué en último término, nos reímos, independientemente de que la risa sea en sí placentera, o de que haya un hecho o ingeniosidad mental que nos haga reír) ha sido reiteradamente olvidado, mateniéndose oculta. Tal vez, la razón de este lamentable descuido radique en la obviedad del asunto, sobre todo, una vez que se reconoce (a veces lo que tenemos ante la vista es lo más difícil de divisar).

"En suma, aporto que lo que se ha olvidado siempre era lo esencial y lo más ostensible: el placer de lo cómico y su risa es justamente lo que constriñe a buscarle una explicación originaria de placer: debió pensarse que debía tener un correlato temático de significado grato." (6)

Es decir, los rasgos fisiológicos que se dan en el individuo cuando ríe pueden explicar la risa y su mecanismo placentero, pero no pueden explicar la procedencia del placer cómico. Por qué ante dos hechos aparentemente iguales me río ante uno de ellos y no lo hago ante el otro. La explicación última se encontraría en el placer hedónico sentido o percibido en el primer caso. Dicho de otra manera, en que lo cómico sólo puede surgir de una temática placentera. Esta sería la *verdad axiomática* predicada por Macedonio.

"[...] una emoción placentera, como es la de comicidad, no puede derivarse sino de una alusión a acto, facultad u ocurrencia grato o conducente a lo grato." (7)

Ese elemento desatendido, que Macedonio descubre y que es piedra angular de todo fenómeno humorístico, consiste en el *signo afectivo* que debe tener todo hecho cómico o dicho chistoso.

Analizada tradicionalmente la risa desde una perspectiva intelectual, se había descuidado este carácter afectivo sobre el que se debe cimentar el placer posterior de la risa. Sin este punto previo (que lo que se dice o se hace tenga una base placentera, un contenido hedonístico), la sonrisa y la risa humorística no son posibles.

"(...) no se ha investigado cuál es la razón esencial que explica, no la risa ni el mecanismo psíquico de ese placer cómico, sino el signo afectivo de la causa de ese placer, la condición hedónica fundamental sin la cual ese placer no se produce." (8)

Estudiado el fenómeno de la risa desde distintas dimensiones -viendo sus relaciones con el sueño y el inconsciente, analizando el mecanismo de la risa y cómo surge ese placer, incluso los procedimientos de construcción del chiste y de lo cómico- se había descuidado, tal vez al sobrentenderlo o ignorarlo, el rasgo fundamental y básico de este problema; sin el cual no podríamos hablar de chiste, de comicidad o de humor. Y la pregunta sería: ¿por qué todo esto nos causa placer? ¿por qué nos reímos con el chiste o con el hecho cómico? Algo tiene que haber que nos diga y justifique por qué ese placer es placentero y no doloroso. Esta explicación la encontraríamos en la sensibilización que subyace en el humorismo, en la condición hedónica que tiene que existir para que posteriormente sintamos placer con el chiste o con lo cómico.

Ya hemos observado cómo en los intentos por definir lo cómico y por encontrar la razón de la risa se ha puesto atención en lo elevado, congruente, solemne, vivo o expectante que deviene en mediocre, incongruente, ridículo, mecánico o en nada. Sin embargo, en todas esas reflexiones se puede echar en falta no qué puede ser un hecho cómico o un dicho chistoso, sino por qué ese dicho o suceso es cómico o chistoso, por qué nos reímos con ellos en vez de producir un sentimiento distinto (de dolor, de enfado o de lástima). El hecho que hace que un lance sea humorístico en vez de producir un sentimiento distinto, es que en sí mismo aporta la sensación de dicha. Por tanto, en todas las teorías anteriores:

"(...) falta siempre el elemento o condición específica de lo cómico que el suceso sea feliz o de algún modo aluda a felicidad." (9)

Macedonio refuta algunas de las opiniones más destacables de la teoría de Bergson sobre la risa. Así, niega que lo mecánico por el mero hecho de descubrirse deba producir risa y no lástima o indiferencia. Por ello mismo, la risa pierde su carácter corrector; no estaría destinada a la humillación pública del que sufre el despiste o el automatismo; entre otras razones porque él mismo podría no ser consciente de esa distracción, por lo que achacaría la risa de los demás a una ratificación de sus buenos propósitos más que a que éstos sean erróneos o hayan errado. También niega Macedonio que la risa sea incompatible, como señala Bergson, con la emoción, con la simpatía o con la bondad; punto clave en su planteamiento. La risa puede estar producida por la

solidaridad, por la emoción simpática que muestro con la otra persona, con la que me río; si de un hecho que se temía grave se transforma en inofensivo y placentero para él. En este sentido, Macedonio se encuentra en las antípodas de la *insensibilidad del espectador* (de la que habla Bergson como rasgo indispensable para disfrutar de lo cómico).

"Lo mecánico se sustituye veinte veces a lo viviente y no nos causa gracia si no contribuye a la felicidad. Es más, debería darnos, en general, tristeza." (10)

Por todo ello, Macedonio rechaza que la comicidad nazca de un sentimiento de superioridad, del deseo de corrección o humillación social.

Frente a la risa nacida del contraste o como castigo (que la sociedad ejerce por medio de la comicidad de la equivocación o degradación de uno de sus miembros), Macedonio ve en la risa un acto de alegría en el receptor producido por la felicidad que también siente o puede llegar a sentir el sujeto. En lo tocante a la degradación (Bergson, Freud, Bain), acepta la degradación de expectativa, el contraste entre lo esperado y lo que resulta finalmente; pero niega que la degradación de personas o dignidades pueda ser cómica. En cuanto a la equivocación, el despiste o el error, éste es o debe ser inofensivo para que se convierta en un sentimiento cómico. Alguien con la preocupación de hacer las cosas bien tiene un despiste o realiza un gesto reiteradamente, no siendo consciente de ello; nos podemos reír (con la risa humorística) si apreciamos que tal equivocación no tiene consecuencias negativas en él, y además observamos la dicha o felicidad que él mismo siente por la acción realizada, que cree correcta. Aquí no habría degradación de lo humano, ni la risa tendría un sentido sancionador o censor; incluso podría suceder que nos resultase cómico ese despiste o gesto automatizado. Ese automatismo descubierto podría servirnos para desenmascarar a un farsante, previniéndonos contra sus posibles engaños, si apreciamos que hay incoherencia entre lo que dice y lo que nos expresan sus gestos o movimientos. En este último supuesto, sólo la sorpresa, entre lo que creíamos ver en una persona y lo que terminamos viendo, podría hacer de este automatismo un hecho feliz y por ello cómico, al librarnos de un posible mal.

Desde el punto de vista de Macedonio, la comicidad se produce con la sorpresa; la felicidad ajena sentida de forma inesperada o que resulte de una expectativa en que se temía lo contrario es asumida por nuestro ánimo con simpatía, con ese placer simpático, altruístico, que se manifiesta en el humorismo. Conviene aclarar que no todo placer es placer cómico. Cuando el placer ajeno sobreviene sin sorpresa porque es esperado, es decir, se produce sin expectativa, sin tensión o peligro, la alegría solidaria existe, es tan intensa o verdadera; pero no hay convulsión de placer, no hay risa, no hay comicidad. Por su parte, cuando esa felicidad ajena es ocasionada de forma repentina, inesperada o sorpresiva, cuando se produce expectativa o se da una situación que aparenta poner en peligro esa felicidad, sin que llegue a suceder, entonces nuestro placer es

cómico y, si le precede el cese brusco del peligro, va acompañado de convulsión respiratoria (la risa). Por tanto, la sorpresa, el carácter sorpresivo o inesperado es un rasgo fundamental del hecho cómico. Así se podría dar una primera definición de comicidad:

"percepción, simpática de felicidad ajena inesperada." (11)

Si bien, volvemos a insistir, para que se dé la comicidad, ésta debe aludir a felicidad, debe ir acompañada del signo afectivo que puede ser más o menos evidente; de lo contrario, la sorpresa, por sí misma, no sería cómica.

De este tipo sería la risa que produciría la gordura (aquí Macedonio contradice a Lipps, para quien la comicidad procede de un cuerpo que en lugar de ser ágil se convierte en un inconveniente para el propio sujeto. Nacería de la sorpresa que recibimos al pensar que aquel cuerpo grueso debe ser lento, pesado, incómodo y que su poseedor debe sentirse desgraciado por ello; y en vez de esto, lo que descubrimos es un cuerpo flexible, dinámico y a una persona satisfecha, que no siente su gordura como un impedimento para alcanzar la felicidad. Nos reímos y nos reímos con él; de suceder lo esperado nos movería a sentimientos solidarios más que risibles. No sería, por tanto, cómico sólo por ser gordo, por no tener un cuerpo normal; pues se sabe de siempre que la normalidad no existe, salvo en las artificiales estadísticas.

Este mismo mecanismo explicaría la risa ante los defectos físicos, cuando en vez de la compasión que creíamos conveniente sentimos que tal defecto físico no se tiene como una rémora por parte del sujeto para alcanzar la felicidad. La sorpresa produce esa sensación placentera y nos alegramos de no tener que compadecer. Una satisfacción que también está ligada a la variedad y diversidad de posibilidades que permite la vida; la cual no resulta un impedimento para alcanzar la dicha.

Ante el despiste, tropiezo o accidente de una persona por exceso de confianza, al creer que tenía totalmente controlada una situación, no nos reímos si las consecuencias ocasionadas por ese desliz son graves. En este caso surgirá en nosotros un sentimiento contrario al que produce lo cómico; no se producirá el placer sorpresivo de dicha, pues solidarizándonos con el accidentado también padecemos con él o, al menos, no sentimos ganas de reír.

"No hay comicidad en el caso de que resulte daño, [...] porque aun cuando se da la condición "sorpresa", falta la alusión a felicidad." (12)

Si bien es posible que el hecho cómico conlleve en algún momento una situación de peligro, de previsible mal o dolor, éste siempre debe desaparecer e imponerse una sensación de dicha o reconvertirse en una situación inofensiva. En ocasiones puede advertirse cierto grado de castigo o recriminación que puede llevar la risa en un lance cómico. Cuando, por ejemplo, le sucede

un percance, un simple traspiés, a una persona cuyo comportamiento con los demás era soberbio o infatuado. Ese tropezón, que ocasiona la risa a su alrededor, le puede venir bien para reconducir su actitud y recordarle su condición humana; sería un pequeño aviso, que incluso puede alegrar a las personas de su entorno que padecieron las asperezas de carácter de aquel. En este caso se trataría de "un placer súbito egoístico" (13). Aún con todo, el hecho debe resultar en último término placentero; no ha de salir nadie dañado.

Cuando resulta daño para la persona que sufre el despiste la comicidad no se produce, ya que entraría en funcionamiento el factor *compasión*; la víctima es vista con simpatía y su desgracia avergüenza cualquier posible risa. Esto se puede ver claro si nos situamos ante un simple traspiés en dos situaciones paralelas pero con final de signo opuesto: en uno de ellos, la persona que lo sufre, se levanta, sonríe y pregunta a los que le rodean qué tal ha estado; en el otro, la víctima del accidente se ha ocasionado una fractura. En la primera me río al producir placer o bienestar propio o ajeno; en la otra no me río pues no se da esa dicha anterior. El hecho inofensivo del primer caso, se ha convertido en hecho doloroso, en un mal confirmado en el segundo; con lo cual el placer cómico por la felicidad o dicha propia o ajena desaparece. Esta obviedad es la que tantas veces se ha olvidado al estudiar la comicidad:

"[...] el hecho fundamental, lo que separa al hecho cómico de todas las otras expectativas, sorpresas, absurdos, tristes o trágicos, es la mención a una dicha." (14)

5.4. Chiste tendencioso y chiste inocente.

En su análisis del chiste, uno de los aspectos que estudia Freud es el *mecanismo de placer*; es decir, cómo funciona el chiste mentalmente, por qué nos reímos con lo que se dice, por qué nos causa risa.

Macedonio va más lejos y señala que antes de estudiar este mecanismo habría que descubrir por qué un suceso es gracioso, por qué nos reímos en vez de tener otra reacción; en definitiva:

"[...] cuál es la causa o condición general del chiste y de lo cómico, aneja al tema o situación." (15)

De aquí deducimos que tiene que haber algo más que el simple tema o situación placentera; aun cuando sea el tema un elemento indispensable. Ese algo más, que aunque se sitúa fuera del suceso lo acompaña, sería una condición previa indispensable, sin la cual el disfrute cómico se vería frustrado. Ese algo más que no hay que confundir con el asunto o dicho cómico, es lo que hace posible disfrutar con el placer cómico. Nos reímos de un hecho no porque sea cómico, sino que es cómico porque previamente tenemos la confirmación de que alude a felicidad. Esta felicidad se pone luego al servicio de una temática y de unas técnicas verbales adecuadas para producir la risa.

Según Freud los chistes se pueden clasificar con arreglo a la técnica verbal empleada o a su temática. Entre esos grupos estaría el *chiste tendencioso* que es aquel que se pone a servicio de una *tendencia*. Para Freud esas tendencias pueden ser de cuatro tipos: el chiste desnudador u obsceno, el agresivo u hostil, el cínico o crítico y el escéptico. Estos chistes tendenciosos serían como una válvula de expulsión de la agresividad, física o verbal, del individuo; que se toleran como expresión del ingenio y que evitan un mal mayor.

El chiste tendencioso cumple, por esta razón, dos funciones: por un lado resuelve una tendencia que resulta de la agresión reprimida, y, por otro lado, evita que esa tendencia pudiera quedarse sin expresar, lo que le acarrearía al sujeto un esfuerzo de retención nada placentero (lo que Freud llama *energía psíquica de represión*). El placer del chiste, visto según Freud, procedería de ese *ahorro psíquico* ocasionado, al dar rienda suelta a la tendencia y no mordernos la lengua; siempre que con ello no nos ocasionemos un mal mayor, como una posible represalia (aquí se pondría a prueba el ingenio y la calidad del chiste).

Macedonio pone en duda algunas de las razones anteriormente dadas y así a ese *placer de ahorro de gasto psíquico o placer de desahogo* de que habla Freud, él lo llama "placer de dañar" o "deseo de venganza" (16). Se trataría de la respuesta que produce un ingenio rápido que sufre desde una posición de debilidad la agresión verbal no chistosa o que siente el deseo de deshago de una tendencia reprimida. Se trataría de un acto de agresión o de autodefensa que permite la satisfacción de avasallar a otro desde la inteligencia del chiste, evitando posibles represalias que podrían existir si la acción hubiera sido de otro tipo.

Esa respuesta inesperada, sorpresiva e ingeniosa provoca el placer del sujeto, que a la vez se ve librado de la calumnia, malestar o descrédito que una segunda persona intentaba producirle. En cuanto al espectador de los hechos siente un doble placer: primero, al percibir el placer sorpresivo que se ocasiona el sujeto del chiste (placer solidario); segundo, el de la reprimenda que recibe la segunda persona -causante de la agresión primera- y que le servirá de pequeño castigo. Por esto mismo, Macedonio rectifica a Freud en sus apreciaciones y señala que en los chistes tendenciosos lo que se produce es el placer de daño ajeno o venganzas.

Por esa sorpresa que conlleva es por lo que se llama cómico o chistoso; porque gracias al ingenio el personaje da la vuelta a las expectativas y resulta lo contrario de lo que se esperaba. Se ha dado la vuelta a la agresión que en un acto de autodefensa ha resultado agredida.

Este tipo de placer vengativo o de daño ajeno no tiene nada que ver con el placer humorístico que busca Macedonio; no se corresponde con ese placer positivo, benévolo, que siente la alegría del bien ajeno y donde no hay posibilidad de daño. El placer altruístico sería inexistente en los chistes tendenciosos, que emplearían el lenguaje con ciertas dosis de malignidad o

agresividad. Este tipo de chistes no serían humorísticos; por lo que Macedonio los desecha, decantándose por una clase de chistes que Freud llama *chiste inocente* o *abstracto*:

"Los calificativos "inocente" o "abstracto", aplicados al chiste, no significan nada equivalente a "falta de contenido", sino que se limitan a caracterizar a un género determinado de chistes, oponiéndolos a los "tendenciosos" [...] un chiste "inocente", esto es, desprovisto de toda tendenciosidad, puede poseer un rico contenido y exponer algo muy valioso. El contenido de un chiste, por completo independiente del chiste mismo, es el contenido del pensamiento, que en estos casos es expresado, merced a una disposición especial, de una manera chistosa." (16)

Al no tener una tendencia que satisfacer, el chiste inocente parecería a priori no obtener su placer del ahorro de gasto psíquico. Su placer, como dice Freud procedería de su propia técnica, si bien el uso de esas diferentes técnicas empleadas demostraría, según él, que facilitan o permiten ese ahorro de gasto psíquico.

En esa indagación en el chiste inocente, Macedonio respeta los tres grupos señalados por Freud: el juego de palabras, cuyo placer deviene del ahorro de gasto psíquico de traslación; otros medios técnicos como unificación, similitud, condensación o modificación (en estos el placer lo causa el ahorro de gasto psíquico por reencuentro con lo conocido) y un tercer grupo en el que se encuadraría el *chiste intelectual*, con sus técnicas, que serían según Freud: el *desplazamiento*, los *errores intelectuales*, el *contrasentido*, la *representación indirecta* y la *representación antinómica*.

Este tercer grupo de chistes también permite un ahorro o minoración de gasto psíquico, del que resulta el placer. En este caso, porque el intelecto, por la ley del mínimo esfuerzo, acepta lo heterogéneo que se le propone como si fuese homogéneo, lo incoherente como coherente.

Estos tres grupos podrían reducirse realmente a dos: el *chiste verbal*, que correspondería con el segundo grupo señalado, y el *chiste intelectual*, que aglutinaría el primer grupo, el del juego de palabras -"la sustitución de las asociaciones objetivas por asociaciones verbales" (17), con el grupo tercero (por su aproximación con el *contrasentido*). La unidad de este grupo estaría en que en ambas técnicas existiría el placer de burlar la vigilancia de la lógica aunque sólo sea de manera inocente, como mero juego. Necesidad que según Freud procedería de un impulso interior que une el placer con esa pequeña sublevación ante la lógica; y que tiene mucho que ver con el proceso de aprendizaje del niño, cuando todavía estaba aprendiendo los mecanismos de la lógica del lenguaje:

"[...] procedimiento de restablecer antiguas libertades y de descargar al sujeto del peso de las coerciones impuestas por la educación intelectual." (18)

Con un sentido bien distinto al chiste tendencioso se encontraría el *chiste inocente*, aquel carente de toda tendencia. Este tipo de chiste no tiene una energía psíquica de represión acumulada, no hay agresividad que deba verse compensada de alguna manera. El origen del placer en los chistes inocentes sería muy distinto; si bien coinciden con aquellos en que también se produce un *ahorro de gasto psíquico*; no obstante este ahorro se produce al llevarnos sin ningún esfuerzo desde un campo semántico a otro diferente (como ocurre en los chistes por *juego de palabras*). Ello se consigue cuando el significante se descontextualiza, perdiendo el significado literal o correcto que es reemplazado por el sentido figurado o desviado. Valga como ejemplo aquella frase que le dice el médico al marido de la enferma:

- Su mujer no me gusta nada.
- Hace mucho tiempo que a mí tampoco, doctor (dice el marido despistado).

El segundo grupo de chistes inocentes lo constituyen aquellos que obtienen el placer en el reencuentro con lo conocido allí donde esperábamos algo nuevo o incierto. Lo reconocido sería placentero siempre que todavía no se haya automatizado. Encontrarse con algo conocido, que reduce la dificultad de captación, es para Freud placentero en sí mismo (placer que se encontraría en el juego, no como espíritu de superación, sino como ahorro de gasto psíquico por su reconocimiento).

A este respecto, Macedonio (acercándose a Goos, que habla del reencuentro como el *placer de superación de una dificultad*) señala que sólo si nos remite a un recuerdo agradable o sensación placentera el reencuentro o reconocimiento será también placentero; no en caso contrario. Por esto mismo, no basta con que se vuelva a producir un hecho ya conocido para que inmediatamente nos sobrevenga una sensación de euforia; pues no ocurre así cuando nos reencontramos con un dolor de muelas, o con el trabajo tras un período vacacional. Para que exista tal placer lo reconocido debe resultarnos, en el instante de percepción, placentero.

"El día que necesito mi bastón podré tener placer en reencontrarlo, pero todos los otros días que lo veo, aunque sea sorpresivamente, no tengo placer de reconocimiento." (20)

Está claro que el placer del reencuentro con el bastón, que pone como ejemplo Macedonio, no es el placer agradable con algo ya conocido que nos ocasionan ciertos chistes del segundo grupo de los llamados inocentes. El reconocimiento puede provocar placer al facilitar la labor de percepción; pero son pequeños placeres, insignificantes si no hay algo más que acompañe y enriquezca ese reencuentro, que también podría resultar desagradable.

Macedonio reconoce reiteradamente los esfuerzos de Freud para la comprensión y explicación del chiste y la comicidad; sin embargo, no puede por menos, en algunos momentos, que censurar la

terminología empleada, por inadecuada o ambigua. Así se da el caso de que llegue a proponer opciones terminológicas más simples y universales. Frente a *ahorro de gasto psíquico*, Macedonio propone *ahorro de esfuerzo* o *ahorro de sufrimiento*.

5.4.4. El chiste intelectual.

El grupo del chiste intelectual (enclavado dentro del chiste inocente) es el que más se aproxima a la concepción humorística de Macedonio (el chiste conceptual). Si bien ambos tipos de chiste poseen algunos rasgos comunes, también son claras las diferencias que los separan. Pero para poder ver todo esto conviene partir primeramente de la caracterización del chiste intelectual; viendo posteriormente sus diferencias con el chiste conceptual.

Antes hemos señalado como el chiste intelectual finge errores intelectuales, cómo se producen desplazamientos de significado en el lenguaje, o se producen deducciones opuestas que conducen al contrasentido, cuando no eran dos principios racionales los que se contradecían (representación antinómica). Visto así (y sin necesidad de retroceder en el tiempo ya que este final de siglo XX también rinde pleitesía a la lógica), más que un placer esta comicidad podría parecer un desatino, más cercana a la risa del loco que a la del cuerdo. Cómo una agresión contra el principio de razón puede producir placer; cómo puede concebirse tal sinrazón (por este camino, el hombre olvidándose de lo que le diferencia de los animales se terminará pareciendo a ellos, se dirá).

Ya anticipamos algo de la posible respuesta a estas perplejidades cuando señalamos con Freud que en todo esto habría un intento del hombre por recobrar *antiguas libertades* sacrificadas en aras a la razón; una pequeña venganza contra la *educación intelectual* que nos enseña a discernir lo que es posible y, lo más importante, lo que no es posible.

Lo que conducirá al *chiste intelectual* (como posteriormente al *chiste conceptual*, de Macedonio) sería, según Freud, el *placer de disparatar*. Lo que Macedonio adaptará como "el placer de la libre disposición del curso de los pensamientos sin observación de la coerción lógica" (21); esto es, el libre movimiento mínimamente dirigido (para no caer en el absurdo por el absurdo) de la mente. El motivo de ese disparate, y el que ese disparate resulte placentero, se encontraría en la "rebeldía contra la coerción intelectual y real" (22) que en algunos momentos tanto el adolescente como el adulto necesitan; rememorando el proceso de aprendizaje del niño y su etapa del conocimiento como juego, experiencia placentera en sí misma. Se podrá decir que no todos los niños aprenden jugando; tampoco todos los adolescentes o adultos sienten la necesidad de disparatar, pues no perciben su placer.

Es ese placer de disparatar, de rebelarse contra la coerción lógica (bien empleando estimulantes o sin necesidad de ellos), una manifestación que se puede documentar en varias edades del

hombre (en la escuela o en la universidad, entre los miembros de un grupo de amigos o en un club social); se trataría de una minúscula locura que libera la tensión acumulada y que permite seguir soportando el ritmo monótono que impone la lógica cotidiana.

La diferencia entre el disparate de los nuevos tiempos y el disparate que se podía cultivar en el pasado va a ser cuestión de grado. Siguiendo a Freud, el disparate se concibe como una válvula de escape del individuo, cuando no puede soportar más una realidad tan racionalizada. Siguiendo a Macedonio, en su creación literaria el absurdo se concibe como la esencia expresiva; como la piedra angular donde cimentar su concepción vital. En el pasado ese disparate era algo anecdótico, ocasional; ahora la ilógica se convierte en hecho definidor de toda una época, se milita desde ella o contra ella.

5.5. El Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte.

5.5.1. El chiste realista y el chiste conceptual.

Al llegar a este punto, el *chiste conceptual*, Macedonio da un salto cualitativo en su estudio; separándose de las teorías expuestas por Freud. Ahora su escritura no va a ser un acto reflejo contradiciendo o apuntando, algunas de las opiniones de aquel, sino que comienza a señalar con voz personal algunos de los aspectos nunca antes descubiertos del chiste. En el chiste conceptual se percibe una nueva manera de expresar el mundo circundante y, muy especialmente, una nueva manera de concebir la relación entre el escritor y sus lectores; nuevos mecanismos que se añaden a los ya clásicos y básicos que poseía el chiste en épocas anteriores. Todos estos hallazgos sólo significan que algo ha cambiado en la sociedad. Un cambio de sensibilidad que se manifiesta primeramente en los artistas y que se irá asumiendo progresivamente por un público, no demasiado numeroso, que se identifica con esas nuevas creencias.

Macedonio en su estudio sobre el humor nos ha ido poco a poco llevando hacia su terreno (lo que quiere realmente dar a conocer, explicar cómo surge y en qué consiste): el *chiste conceptual* -el único chiste "para mí genuinamente artístico" (23)-. Es decir, hasta este momento sólo nos ha estado explicando cuestiones colaterales, aspectos funcionales que tenían razón de ser en tanto en cuanto van a facilitar la comprensión de su teoría (lo que realmente quiere comunicarnos y que se sitúa en la última parte de su estudio).

Su paso por el mecanismo del chiste y por los distintos tipos de chistes era como decirle al lector: has de aprender primero los signos, las letras; ahora que ya las conoces te voy a enseñar a leer y escribir. Macedonio nos va a enseñar a leer el verdadero chiste artístico, el único que tiene suficiente dignidad como para formar parte de una obra de arte. Este es el nuevo edificio que sobre los cimientos del humor antiguo quiere elevar Macedonio. Un Nuevo Arte, un Nuevo Humor (*Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte*), nos viene a decir Macedonio. Este

nuevo humorismo tiene innumerables contactos con las tendencias irracionalistas que pueblan las Artes de ese alocado comienzo de siglo.

Este nuevo humorismo se afirma hacia el futuro a la vez que niega también el pasado. Repudia todo contacto con la realidad y desprecia el arte que se pone al servicio de aquella. Éste será uno de los puntos fundamentales del *humorismo conceptual* que predica Macedonio. De aquí saldrá también modificada la relación que mantenían hasta ahora el escritor y sus lectores. Éstos requerirán un proceso de aprendizaje y de disfrute del nuevo arte, pues las nuevas formas no resultan tan fácilmente captables como las antiguas. Ahora el artista no se dedica a dar un fragmento más o menos reconocible de realidad que el receptor se limita a consumir plácidamente.

Las nuevas relaciones llevan un pequeño reproche a ese devorador de imágenes, de realidades, que ahora se va a sentir no sólo desconcertado ante la obra de arte, sino también perdido o incomunicado con respecto a ella. Las nuevas expresiones artísticas está claro que requieren otro lenguaje, otros contenidos y otra manera de contactar con el público. Si la realidad ya no vale, el lector ya no puede acercarse a las obras artísticas pidiendo realidad. Si el Arte no está para contar historias, para emular a la vida, no debemos criticarle que no se parezca a ésta, o exigirle lo que nos daba el arte realista. Para Macedonio el arte como copia, como el humor del pasado (el humorismo realista o de sucesos), no tienen existencia artística, nada son en materia de Arte; al no tener calidad suficiente como para ser considerados verdaderamente artísticos. Por esto mismo se pone como tarea la indagación y creación del verdadero Arte literario (presente y futuro): la Metáfora o Poesía, la Prosa del Personaje o Novela y la Humorística Conceptual o Ilógica de Arte. Este arte futuro no sólo no puede mirar atrás, no debe imitar las técnicas del pasado, sino que debe huir de éstas, pues sólo permiten infectarse de realidad. Las obras artísticas logradas con esas técnicas son obras impuras (medio obras de arte, medio realidad); con lo que no serían ni una cosa ni otra.

En el humorismo anterior -en el *chiste realista*- el lector siempre se encuentra con un *suceso*. Anécdota que puede suceder en la realidad:

"-¡Demonios!- exclamó cierta vez Jouvenel en un restaurante, ¡me he tragado una mosca!
¡Magnífico! -le contestó su vecino-. ¡Me encanta la muerte de esos bichos!" (24)

o que puede suceder en el propio personaje (*suceso psicológico*):

"-¿Habla usted francés?
- Yes, Sir.
- ¿Pero usted me contesta en inglés?
-¿Ah, en inglés? ¿Así que también hablo en inglés?" (25)

En ambos casos habría *suceso chistoso*. En el primer chiste la inconveniencia que recibe el primer personaje es transformada, ya que inevitable, por el segundo en francamente placentera. En cuanto al segundo chiste, la alegría también progresiva que recibe el segundo personaje al saber que habla dos idiomas, sin tener constancia de que le haya costado ningún esfuerzo aprenderlos, es lo que convierte ese diálogo en cómico. En ambos casos, habría además cierta dosis de cinismo que queda camuflada bajo la alegría del personaje; cinismo que es un rasgo habitual en muchos chistes realistas. En el primero, porque a nadie le resulta grato tragarse una mosca, por mucho que alegre esa acción a los que le rodean. En el segundo, porque dominar un idioma no consiste solamente en saber dos palabras de ese idioma. En ambos chistes los respectivos personajes-protagonistas que reciben el súbito placer ocultan el cinismo bajo una apariencia de inocencia o ingenuidad.

Como ya vimos al tratar el placer cómico, la comicidad de la anécdota debe, a su vez, resultar placentera al receptor, al percibir la alegría repentina que siente el personaje; pues sin tal muestra de placer, el suceso ni siquiera sería cómico. De esta manera tendríamos dos gozos, el del personaje (que puede identificarse o no con el emisor) y el del receptor. En este punto se hermanarían el humor anterior y el humor nuevo en que *ha de hacerse mención a dicha*.

"Lo cómico realístico o de sucesos y el chiste verbal o conceptual tienen sólo de común, pero esencial, la referencia hedonística. Ambos se centran en placer, y no sólo en el espectador o lector sino en el paciente de la comicidad real." (26)

Sin embargo, la comicidad realista no puede tener un pleno goce hedónico por ser parte del receptor; el cual sí se da en el humorismo conceptual. En el chiste realista se logra la dicha del personaje y, por ende, la del propio lector u oyente; pero a cambio de cierta degradación inconsciente del mismo personaje o de otro distinto. Esa pérdida de dignidad o ese acto de ironía o cinismo es inadmisibles en el humorismo conceptual, en la Ilógica de Arte.

En cuanto a la base absurda o disparatada, que se da en ambos y que podría parecer común, Macedonio señala cómo es de signo muy distinto. En el chiste realista se trata de un absurdo material: la creencia en que un hecho o suceso es posible y que ello conlleva la felicidad de la persona a la que le acontece. Es lo que Macedonio llama "la todoposibilidad práctica" (27). Por su parte, en el chiste conceptual se trata de un absurdo de ideas o conceptos, de un imposible mental, que puede aprovecharse de la aparente estructura lógica para burlarse de ella. Valga de ejemplo el chiste de Macedonio, sobre el público asistente a conferencia, localizable en varios de sus escritos y que él mismo recupera en este tratado: "Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe" (28); o el siguiente encadenado de preguntas ilógicas tomado de Cuadernos de todo y nada y que consigue un mayor efecto desrealizador en el lector:

"¿Cuál sería el país que por su clima favorezca más la duración de la recién afeitada? ¿Cuál será aquel que por su forma de gobierno refleje más duración al planchado limpio de mi cuello? ¿Cuál será el idioma cuya economía nos apure, automáticamente, más a decir verdades?" (29)

En el Humorismo Conceptual la realidad queda en un evidente segundo plano; la anécdota sólo interesa en cuanto estructura que le sirve al autor para engañar al lector, ávido de información de sucesos. Macedonio se propone con ello ir más allá de los límites que señala la realidad, romper sus barreras y lograr en el lector la creencia, aunque sólo sea por un instante, de un hecho absurdo imposible de suceder, que se concibe como posible primero en la inteligencia del autor y luego en la del lector. Sería la creencia en un *imposible mental*, en la "todoposibilidad inteligible [...] el absurdo mental creído." (30). Esta creencia momentánea en el absurdo supone un choque en las certidumbres que sobre sí mismo y sobre su mundo posee el receptor. Por un instante cree posible algo que es materialmente imposible y esto le desconcierta. Este efecto concienencial es muy diferente al que conlleva creer por un instante en que se pueden saber idiomas sin apenas esfuerzo, que no oculta más que una mente cínica o estúpida.

"[...] el humorismo realista o de suceso carece del efecto concienencial; puede revestir gracia verdadera y causa placer, pero no posee la virtud de conmover la certeza de la Conciencia [...]" (31)

No se debe confundir, por tanto, el absurdo realista con el absurdo conceptual. En el primero, el disparate puede parecer que se sale de la realidad, que incluso la rechaza, lo cual no es cierto. Lo que se estaría dando es esa búsqueda personal del placer; para lo que, si llega el caso, se fuerza un poco la realidad, se llega al disparate pero sin desligarse de esa realidad. Lo cómico de suceso busca ese sentido práctico de la existencia, el logro de la felicidad pero sin romper definitivamente con la lógica.

Como ocurre con la esposa que acaba de perder al marido que preguntada por un amigo por lo que hizo después de tan luctuoso suceso, afirma:

"-Yo, como verdadera esposa leal, inmediatamente enviudé" (32)

Cuando el prudente padre de familia, al finalizar el viaje, realizando un recuento de los bultos que lleva para no olvidarse de nada señala: "cuatro, cinco, seis, mi mujer siete, mi hija ocho y yo nueve" (33); o cuando a uno le preguntan si sabe francés y responde "Yes, Sir"; creyendo dominar dos idiomas por ello.

Lo que en todos estos casos se estaría dando es la *todoposibilidad práctica* buscando la propia felicidad. Esa mujer que piensa que la pregunta pudiera poner en duda la sinceridad de sus sentimientos hacia el difunto; o el que se equipara a sí

mismo, a su mujer y a su hija con una maleta o una sombrilla, por la satisfacción de que nada se olvide; o el que cínicamente cree posible hablar dos idiomas sin que ello le haya supuesto ningún esfuerzo, por el mero hecho de balbucear unas palabras. En todos estos casos del chiste realista, del chiste inocente, sin tendencia ninguna, se puede justificar el disparate desde el despiste, real o simulado, desde el exceso de prudencia o desde la ironía o el cinismo del personaje. Pero para Macedonio todas estas razones no serían más que un inconveniente que impediría gozar auténticamente del placer humorístico; lo cual es otra de las diferencias del humor conceptual.

"En la comicidad realística hay un error, y también único error [...] de todoposibilidad práctica." (34)

Lo que se descubre en última instancia en la comicidad y en el chiste realista "es la percepción del instinto de felicidad" (35) del propio sujeto cómico; lo cual le impide razonar correctamente o ante lo cual no duda en caer o hacer caer a los demás en un ridículo involuntario o inconsciente. Su torpeza se disculpa por la buena intención que le guía, porque su propósito es útil y está encaminado a lograr la felicidad (*todoposibilidad práctica*).

"... en lo cómico real tratase de un absurdo material -más que absurdo una exagerada falta de puntería, es decir desafinidad con lo posible, más no imposible absoluto-." (36)

Por todo lo dicho, se pueden señalar los rasgos característicos que según la concepción de Macedonio diferencian el humorismo realista del humorismo conceptual:

1ª.- En el chiste realista se da un "suceso real cómico" (37) de donde se obtiene el placer cómico; por su parte, en el chiste conceptual se crea un *imposible intelectual* (también placentero) que produce un efecto concienical en el receptor, que estudiaremos en otro apartado.

2ª.- En el chiste realista o de suceso se produce un instante de expectativa en el receptor que se resuelve positivamente en el personaje (manifestación inesperada de felicidad del personaje). Por su parte, en el chiste verbal, se produce una expectativa que es defraudada, debido a que el autor juega de manera inofensiva con el lector (burlándole y haciéndole creer en ese *imposible intelectual*).

3ª.- El placer hedónico del lector, en el primer caso, procede de la felicidad del personaje; en el segundo, procede de sentirse el lector como personaje burlado por el autor, pero sin daño, reconociendo la *exhibición de facultad de ingenio* -"esa creencia momentánea en el absurdo es un placer de la fantasía intelectualística" (38)-.

4ª.- En el chiste realista la redacción es importante, pero no fundamental, quedando en un segundo término en relación al suceso. En cambio, para el chiste conceptual la manera de

emplearse el lenguaje es crucial, de ahí que Macedonio también le dé el nombre de *chiste verbal*. La creencia en la ilógica es posible únicamente a partir de esa base lingüística.

De entre estas diferencias marcadas hay una que resulta básica para distinguir la comicidad realista, del humorismo conceptual. En el primer caso, el lector u oyente (lo que Macedonio llama los *audientes*) es mero testigo que disfruta del suceso y del inesperado placer que le acontece al personaje: mientras que en el chiste absurdo es el propio lector u oyente el que deja de ser testigo pasivo para convertirse en testigo activo. No por propia voluntad, sino por voluntad del autor (del *dicente*), quien le hace intervenir en el chiste para caer en un absurdo creído; consiguiendo con ello que el lector se ría de sí mismo y de su inocencia, alegrándose también por la habilidad mostrada por el artista.

En el chiste realista, pues, el suceso cómico ocurre a uno de los personajes: su realidad ocurre. A su vez el tercero, oyente, ríe de la percepción de felicidad, con efectos más intensos porque esperaba una manifestación contraria. (En cambio, en el chiste de absurdo el suceso le pasa al oyente, que cae en engaño: "Eran tantos los que faltaban, que, si falta uno más, no cabe".) (39).

5.5.2. Mecanismo del placer en el chiste conceptual.

Según el punto de vista de Macedonio, en el receptor del chiste conceptual o verbal se podrían diferenciar dos momentos o instantes de captación informativa; en cada uno de ellos se producirían unos estados mentales que el autor-emisor conocería y jugaría con ellos para llamar su atención, suscitar su interés prometiendo un aporte informativo, en sí mismo placentero, que se sustituiría repentinamente por un instante de absurdo mental creído. El receptor ante esta contrariedad siente un ligero malestar al tener que renunciar al placer que se le proponía y podría reaccionar de dos maneras: bien no aceptando el engaño, el juego que se le propone, o bien aceptándolo y jugando consciente o inconscientemente. Esta última posibilidad le recompensará del engaño sufrido aportándole distintos placeres: al disfrutar con las dotes artísticas del autor y al reírse de sí mismo (como personaje que ha colaborado involuntariamente en el chiste propuesto y que no ha salido dañado). Risa de sí mismo que es la más prestigiosa de las risas y a la que no todo el mundo tiene acceso.

Valga como ejemplo de lo aquí dicho el siguiente chiste conceptual (muy del agrado del autor, que no sólo lo cita en este estudio, sino que también aparece en Papeles de Recienvenido y que forma parte de esa biografía apócrifa que es el género de la autobiografía en sus manos, una autobiografía artística o literaria): "Era tan precoz que a los ocho años ya tenía un hermano que entendía a Bergson." (40).

El funcionamiento del chiste conceptual en el lector seguiría los puntos del siguiente esquema:

El receptor y el chiste conceptual:

1^{er} Momento: Aparición de Expectativa placentera
(cognoscitiva o intelectual)

- 1.1) esfuerzo atencional con intuición de inmediata compensación.
- 1.2) excitación impaciente.

2º Momento: Incumplimiento sorpresivo de Expectativa de placer cognoscitivo.

- a) o sólo siente defraudación.
- b) o siente defraudación seguida de placer por exhibición:
 - b.1. de facultad de ingenio (placer endógeno).
 - b.2. del gozo del autor por jugar con él sin daño (placer exógeno)

Esquematizando ese mecanismo del chiste, veamos brevemente cómo se podría diseccionar un chiste conceptual. Sea el ya señalado: "Eran tantos los que faltaban que si falta uno más no cabe."

<u>"Eran tantos los que faltaban que</u>	<u>si falta uno más</u>	<u>no cabe"</u>
esfuerzo atencional del receptor con intuición de inmediata compensación	excitación impaciente	incumplimiento de expectativa y breve creencia en el absurdo
<hr/> 1 ^{er} momento del chiste conceptual		<hr/> 2º momento

Para dejarse atrapar por el Humorismo Conceptual, es el lector ingenuo, el lector que confía plenamente en la palabra del escritor -"las personas inexpertas" (41)- el que está en mejores condiciones para sentir el absurdo, llevado por su bendita credulidad. Como el que tarda unos instantes en coger el sentido de un chiste luego se ríe con más ganas, o el que se sumerge a mayor profundidad respira con más ansia al llegar a la superficie; así el que se sumerge con menos conciencia en la ilógica, luego que reconstruye el proceso mental de la burla sentirá un mayor placer que el originalmente esperado.

Posiblemente no cabían más en la sala porque ésta era pequeña; es lo que puede pensar el lector. El error se produce cuando se deja llevar por la aparente estructura lógica de la oración: primero la presencia de ese determinante adjetivo indefinido (tantos) que aporta la sensación de un número impreciso pero muy elevado (cuyo arco de acción iría del cero al infinito); segundo el elemento elíptico (los faltantes, que por

ser fieles a sí mismos ni siquiera hacen acto de presencia, como sujeto de la oración; reemplazados por la proposición objetiva sustantivada "los que faltaban"), por ese carácter intensificador del indefinido, sufre una consecuencia inevitable (*que si... no caben*), la cual posee a su vez una condición (gracias a que no se cumplió, cupieron todos los que faltaron). Lo interesante de esa proposición condicional es el determinante indefinido *más*, que denota aumento de aquello a lo que acompaña (en este caso el pronombre numeral cardinal *uno*), que por la presencia de la condicional nos informa de cómo estuvieron a punto de no caber los que no asistieron a la conferencia.

Con este galimatías de estructuras subordinadas, que dan la sensación de unas relaciones establecidas con arreglo a la lógica (lógica no sólo sintáctica, sino que apoyándose en ella también semántica), el lector llega a pensar que si algo se incrementa considerablemente puede llegar el momento en que ya no quepa en un espacio limitado (significado semántico que está implícito en la estructura sintáctica; de aquí lo de *chiste verbal*, que decía Macedonio).

Todo ese razonamiento sería correcto y válido, si lo que sufre la intensificación fuese material y tuviese dimensiones espaciales, si fuese un nombre concreto capaz de incrementarse; el error nace aquí. El autor incita al lector a tomar por nombre concreto lo que no es más que un nombre abstracto, un ente carente de dimensiones espaciales y cuya existencia es únicamente mental (la ausencia, o la idea misma de *individuos u hombres*, los faltantes); por lo que su acumulación no implica que deje de caber en un espacio físico limitado. La ausencia se puede acumular indefinidamente ya que su dimensión es psíquica (es la nada existiendo, la ausencia metafísica que posee existencia intelectual); sin que desborde por ello ningún espacio concreto.

En todo este mecanismo existen otros aspectos que conviene aclarar cuanto antes, para ver en su totalidad el funcionamiento del Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte. En este juego de creencia en el absurdo cabría preguntarse cuál es el placer que recibe el autor del chiste (el *dicente*, según Macedonio) y, en consecuencia, cuál es el placer que recibe el público lector o espectador (los *audientes*).

Varios son los placeres que recibe el autor (el *dicente*: el que dice, el que entrega a los demás pensamiento de manera oral o por escrito):

- 1º. El placer que le produce el juego con el lector y con la expectativa que éste se había creado; produciéndole ese *chasco* en el placer informativo que esperaba.
- 2º. El placer de la propia autoestima por haber dado con el chiste verbal, con una creación de arte humorística; demostrando de esta manera su *ingenio* -"destreza de provocar un caos mental momentáneo en otro." (42)-.

- 3º. Se da también un tercer placer, no menos importante que los anteriores; aunque más incierto a la hora de ser transmitido. Se trata del placer indirecto que le produce al autor el gozo producido al receptor. Este gozo del audiente en ocasiones puede ser conocido por el dicente, pero en la mayoría de las ocasiones sólo se intuye (poniéndose el escritor en el lugar de sus lectores; relejendo su escritura con la inocencia del que lee por primera vez o ha olvidado lo leído).

Aquí se demuestra el carácter benévolo de este Humorismo Conceptual; donde en ningún momento debe haber un malestar dañino, donde incluso esa ligera molestia de incumplimiento de expectativa cognoscitiva se reemplazará por otra manera de conocer la realidad, tan placentera o más que la esperada. Se trataría de una alegría compartida. Si bien el autor pone una trampa al lector, en la que éste cae, sabe que esa trampa no solo no le ocasiona ningún mal, sino que únicamente bien le puede hacer; como el recuperar cierta libertad perdida por la excesiva presencia de la racionalidad en su vida.

Esto es lo que se propone y de aquí nace la alegría del dicente:

"Porque sabe que resultó el chasco por virtud de su ingenio y porque sabe y observa que hay placer en los audientes al percibirse su finura, su ingeniosidad." (43)

En cuanto a los placeres que recibe el receptor (los audientes: en su etimología latina no sólo el que oye, sino el que escucha como discípulo, con entusiasmo; y también, el que obedece, el obediente. Pues esto es el lector u oyente en el chiste conceptual, un seguidor de lo que el autor le marca, un obediente que pasa sin rechistar de la lógica al absurdo; guiado por el autor como el maestro guía a los discípulos por caminos escabrosos que sabe que les conducirán a un futuro próspero, pero que para soportar y vencer esas penalidades ha de contar con toda la confianza de aquellos), y que ocasionan su risa, también son varios; algunos ya tratados al ver el mecanismo del chiste conceptual:

- 1º El placer que le produce la *ingeniosidad exhibida* por el autor, aunque sea a su costa. Es la capacidad de reconocer y admirar la maestría del artista; gozando placenteramente con su exhibición (pues placentera es toda exhibición de facultades, sean físicas o intelectuales). Risa de reconocimiento del autor: "[...] nos causa placer por admiración a la inteligencia -placer intelectual de simpatía-". (44)
- 2º El placer de descubrir la satisfacción que ese juego produce al autor y, por simbiosis, a nosotros mismos al ponernos en su lugar y reconstruir en nuestra mente los pasos dados por el autor en la concepción del chiste, en los preparativos de esa trampa verbal. Con ello el burlado se ríe de sí mismo,

al creer un absurdo: "La cosquilla chistosa está en que la gente se pesca a sí misma en fragilidad mental" (45).

- 3º El placer de percibir la desconsideración hacia lo serio y lo respetable (solemnidad que se extiende por todo el cuerpo social como una plaga hasta el punto de que el individuo considera esa seriedad como un rasgo innato o una conquista de la sociedad, cuando en verdad supone una limitación de su propia personalidad). Ese desprestigio de la seriedad lo lleva a cabo el autor pensando en la libertad humana; acto del que son testigos y beneficiarios los *audientes*, que se sienten liberados de la lógica.

Todos estos placeres se han conseguido con el humor en tanto que juego. El juego mismo tiene connotaciones optimistas; pero además ese juego se ha realizado contra la razón ("ley universal inexorable"). El juego consiste en burlar las defensas de la lógica en la que una educación racionalista y coactiva han ido aprisionando al individuo. Este receptor sentirá ese mismo placer que siente el autor, cuando reconstruya el chiste y vea su error. Recuperará el placer del proceso de aprendizaje infantil; cuando al entrar en conocimiento del idioma realiza asociaciones libres y disparatadas (llamando, por ejemplo, "papá" a todo adulto que se pone delante).

"[...] el autor ha jugado, mejor dicho ha logrado jugar con las vigilancias más alertas y universalidad de nuestra vida mental." (46)

Todo ese complejo funcionamiento del humorismo conceptual- desde que es concebido por el autor hasta que es disfrutado por los lectores- que ha sido detallado en este apartado puede parecer excesivamente complejo. Por esto mismo, Macedonio realiza un esfuerzo de síntesis, un intento por subrayar los puntos básicos en que se sustenta el Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte.

"[...] debe contener esencialmente: 1) un absurdo absoluto creído, 2) sin elemento de daño o depresión, 3) precedido de una promesa implícita de comunicar algo importante y racional, y 4) placer resultante, sin risa pero con alegría, proveniente de la liberación de la lógica, y placer con risa derivada del hecho de haber sido burlado ingeniosamente por el autor" (47)

Habría también que señalar, para terminar, un último placer que comparten tanto el dicente como los audientes; un placer que tiene bastante que ver con el espíritu que domina en el juego (el conceder valor simbólico a una pieza, a un objeto, con la única finalidad de obtener placer de él). Así ocurre en el Humorismo Conceptual con la "despreocupada desconsideración por el personaje temático del chiste." (48)

Este personaje temático no debe confundirse con el personaje del chiste realista o de suceso, que finge ser una persona humana, casi con vida propia (a pesar de ser un personaje ficticio). El personaje del chiste conceptual no sólo es un

personaje ficticio -que no tiene vida propia-, sino que además es un personaje de arte; ha sido concebido desde el arte y para el arte. Su vida no tiene las mismas coordenadas que la de una persona real con respecto a la realidad (coordenadas que finge el personaje del chiste realista); sus dimensiones pertenecen exclusivamente a la esfera del arte. Es, por ello, un personaje sin corporeidad y sin dramatismo. Por esto mismo, su empleo o su burla en un momento dado no es la burla sobre un ser vivo, sobre otra persona; sino que es la burla del arte (del artista) sobre el propio arte (o sobre el propio artista).

Cuando Macedonio, en la autobiografía del Recienvenido (un alter ego literario del propio escritor) dice:

"[...] la precocidad fue la primera cualidad que adquirió; a los nueve años era casi un niño y a los once ya tenía un hermano que entendía a Bergson; [...]" (49)

podría parecer que ese niño en principio tan precoz pudiera salir al final del chiste mal parado en su cualidad (pues tener nueve años en la infancia no es gran mérito; y tener a los once un hermano que lee y comprende a Bergson, sin ser muy corriente, tampoco es una proeza). Sin embargo, ese alter ego no sale deteriorado, en primer lugar porque es el propio autor quien lo saca a la palestra riéndose él el primero (haciendo humor de esa posible proyección autobiográfica); pero, además, ese personaje es un personaje inconsistente, un personaje del arte (mera excusa que le permite al artista desarrollar su Ilógica de Arte; hasta el punto de poder afirmar: "no he leído a Bergson pero lo escribo regular." (50)

5.5.3. El Humorismo Conceptual y la Conmoción del Ser.

Como hemos visto en los ejemplos anteriores, el absurdo propuesto por Macedonio se inserta y crea una proposición racionalmente imposible, allí donde el receptor estaba esperando una información lógica. Esta sorpresa repentina es la que le hace caer en el absurdo antes de que pueda darse cuenta. Se trata de la ilógica por escamoteo de la realidad lógica prometida o intuida.

Este tropezón mental que sufre el lector no es producido por un simple disparate o una ágil ocurrencia, por un absurdo que no viene al caso o por cualquier sin sentido carente de explicación. No se trataría del absurdo realista, ni tampoco del absurdo por el absurdo tan corriente entre los dadaístas. La ilógica que propone y cultiva Macedonio es la ilógica por preparación; donde el autor por medio de un complejo mecanismo minuciosamente elaborado conduce al lector hacia la trampa mental en la que va a ser capturado.

El lector atraído por el reclamo de conocer algo nuevo, que además espera vaya acompañado de placer, está siendo hipnotizado por el arte de la palabra, que perfectamente domina el autor. Este va dirigiéndolo hacia el absurdo a través de un proceso sintáctico lógico, del cual no desconfía.

"No es, pues, el caso del absurdo por sí mismo sino por la preparación a esperar otra cosa, un hecho o concepto lógico; [...]" (51)

Con este mecanismo lo que persigue Macedonio no es la simple creencia en un disparate. Sus pretensiones son más ambiciosas, dignas sólo del mejor arte. Lo que el autor busca es conmover los cimientos del ser (todas las certezas que el individuo tiene de sí y de su mundo); poner en duda todas aquellas verdades ontológicas (racionalistas) que dan plena seguridad al ser humano en su vivir cotidiano. Por la misma razón, esas sólidas certidumbres limitan su libertad y sus posibilidades de desarrollarse de forma distinta. En definitiva, Macedonio persigue una mayor dilatación del ser, hacerlo más rico y complejo; y por esto mismo se dedica a desorientar, desorganizar y desestructurar las verdades universales, reconstruyéndolo todo desde el absurdo mental creído por el lector (*efecto concienical*). La razón -*ley universal inexorable*- vencida, aunque sea momentáneamente, por la ilógica; liberando al lector de su coacción (lo que éste también disfrutará).

"¿Cuál es el efecto concienical, para nosotros genuinamente artístico, que produce el humorismo conceptual? Que el Absurdo, o milagro de irracionalidad, creído por un momento, libere al espíritu del hombre, por un instante, de la dogmática abrumadora de una ley universal de racionalidad." (52)

La racionalidad, considerada universalmente como un bien, también lleva implícita la idea de privación; por ese carácter de ley inexorable. Supone ciertas limitaciones del ser y de la realidad circundante que el artista se niega a aceptar en defensa de la *variedad* y de la *libreposibilidad*; valores que enriquecen nuestra visión del universo. Todo ello logrado desde el juego y desde la sutileza para provocar el engaño en los receptores.

Toda esa labor encomendada a la Ilógica de Arte se sustenta en dos pilares básicos: por un lado, el absurdo, la ilógica, como instrumento para desbaratar los mecanismos de la lógica y ponerla patas arriba; por otro lado, la emotividad, el carácter placentero que debe desprenderse de este humorismo, donde nadie sale dañado ni desprestigiado. De esta manera se cumpliría plenamente la *teoría optimista* que señala Macedonio en su *Humorismo Ilógico* (placer por ser humor y doble placer por sentir traspasadas las barreras impuestas por la razón). Así se puede ver en el siguiente fragmento en que el autor nos define qué sentido tiene para él el absurdo:

"Absurdo es un contenido mental irrepresentable; un contenido ausente, carente. Este absurdo o contradicción funciona después de una expectativa de intelección; es un descerrajamiento intelectual, con caída de las imágenes, conceptos, pensamientos, impregnados de afectividad durante la espera." (53)

Según Macedonio el absurdo es un contenido mental ausente, carente. ¿Qué es esto sino la nada?. Lo que Macedonio va a

intentar es crear la esencia artística de la nada, su dimensión intelectual. Labor de creación digna sólo del arte.

Por todo lo anterior, si en una botonería podemos elegir entre un número amplio y variado de botones (en sus formas y colores); por qué no iba a ser posible que esa diversidad se diera con otro objeto, por más inmaterial que éste sea, como los agujeros (también en plural para hacer gala de esa riqueza de posibilidades).

"agujeros mejores y de color más sufrido que éstos se vendían en cualquier negocio, donde había, además, jabones para lavar de agujeros los paños, y cepillos para echarlos fuera del mantel junto con las migas [...]" (54)

Según podemos recopilar, los agujeros tienen color, su mancha puede ser lavable y también se pueden barrer. Más aún, también existe el agujero más surtido que, a pesar de su singularidad aparente, da muestras de su compleja sustancia (pasando del vacío de ser que encierra un agujero, a una heterogeneidad insospechada hasta el momento).

"¿Dónde está su gramática, hombre de dios? ¿Cómo puede un agujero solo ser surtido? -Yo lo he visto surto junto al botellón y después no lo vi zarpar." (55)

Como vemos, no sólo se ha ido desencadenando una lógica del absurdo, una irrealidad que cobra existencia artística, sino que el autor da un giro más en su ilógica y pasa al juego del lenguaje con el empleo de palabras polisémicas que se aprovechan en sus múltiples significados. Un agujero *surto* (haciendo una falsa etimología con *surtido*) a los ojos del personaje y más si hay un botellón por medio, puede verse duplicado o variado en su singularidad. Vemos también que *surto* significa figuradamente: *tranquilo, sosegado*; que es un segundo significado que adquiere al situarle al lado del botellón. Pero si es así qué sentido tiene la segunda parte de la oración (*después no le vi zarpar*). Esta nueva sorpresa nos obliga a utilizar el significado correcto de *surto*, como participio irregular de *surgir* (*dar fondo la nave*). Es decir que el agujero variado estaba tranquilamente fondeado al lado de la botella, pero no vio cómo ni a dónde se marchaba. Esta es la compleja respuesta que da Recienvenido al personaje que le exige un poco más de lógica; es tanta la lógica figurada que contiene la explicación que se vuelve decididamente ilógica.

Esta dislocación y dilatación artística del mundo, a partir de las posibilidades que la misma realidad pone a nuestro alcance, es lo que intenta realizar Macedonio. Esta maniobra difumina la línea divisoria entre lo real y lo irreal. Con ello se logra desrealizar, en buena medida, la realidad; hacerla un poco más irreal, irreconocible y sorprendente. Por otro lado, se da existencia, entidad a la irrealidad, al imposible lógico; se la realiza artísticamente.

Todo este proceso de cambio de sensibilidad, de perplejidades, de nueva mirada sobre nuestro mundo y sobre nuestro propio ser, se realiza desde el arte (desde una nueva manera de entender el arte). No se trata de un arte realista como el del siglo anterior, que imitaba a la vida y la tiene como referente continuo. Esta nueva concepción artística niega esa vida, la rehuye como objeto de su creación y se independiza; mostrándose como una vía autónoma, con sus valores intrínsecos, que no precisa del humillante vasallaje realista. Tiene como máxima ambición mostrarse como Arte; interesando y comunicando en sí mismo. Claro está que ello no impide que se pueda hacer una depuración de la materia humana (desnaturalizándola, abstrayéndola) para poderla incorporar.

Sólo con ese procedimiento de abstracción se pensaba que era posible cuestionar algunos valores de la civilización occidental; poner en duda las certezas humanas y sus principios racionalistas, con sus contradicciones y pérdida implícita de libertad individual. Sólo desde un arte puro y abstracto (o, para ser más exactos, donde la realidad ha sido sometida a un proceso de *desnaturalización* y *abstracción*) cabría esperar ese valeroso ejercicio de revisión de valores esenciales para la vida humana.

"[...] para mí es un mérito que un procedimiento artístico conmueva, conturbe nuestra seguridad ontológica y nuestros grandes "principios de razón", nuestra seguridad intelectual." (56)

He aquí la gran labor encomendada al arte: el conseguir que la especie humana esté siempre alerta intelectualmente, que esté siempre activa para que no caiga en la pereza mental. Ello se consigue con ese ejercicio que practica el artista: buscar la manera de que la inteligencia -práctica, racionalista- sea vigilada y sorprendida por la inteligencia -estética, artística-

Esa labor, esos procedimientos que pone en práctica Macedonio (como los de tantos otros artistas que le acompañaron en esas primeras décadas del siglo XX, tanto a uno como a otro lado del Atlántico) apuntan directamente contra la razón, la cuestionan e interrogan. De aquí el desconcierto que tales propuestas levantan a su alrededor y el hecho de que sean miradas con cierto rechazo generalizado.

Pero esa crítica de la razón en lo que respecta a Macedonio, qué es lo que pretende, qué busca. En el caso de la *Novela o Prosa de Personaje* la respuesta es sencilla: liberar al hombre de uno de los males que le ha acompañado y atemorizado a lo largo de su historia: la muerte. Ello se consigue utilizando al personaje de la novela como un espejo en el que se ve reflejado el lector; sintiéndose personaje a su vez y por ello inexistente, libre de las garras de la muerte (ya que al concebir esa muerte en forma de personaje notará cómo no tiene poder sobre él).

"¿Cómo pueden ser un mérito estas turbaciones? Mi argumento parecerá intrincado; para mí es bien claro: si con actitudes o dichos de un personaje de novela consigo por un momento que el lector sintiente, vivo, se crea un "personaje" vacío de

existencia, sentirá por lo mismo la liberación de la muerte. [...]" (57)

El fin buscado con la *Prosa de Personaje* es desvaciar de existencia al lector; liberarle de la presión de la muerte. Hacérsela sentir primero; hacerle sentir personaje, persona inexistente y así desenmascarar el falso poder de la muerte. Para vencer estos límites ontológicos, Macedonio no puede utilizar los cauces de la razón, sino que ha de buscar un camino alternativo.

En cuanto al Humorismo Conceptual, después de reconocer su autoría (lo que llevaría implícito un rechazo del humor realista anterior), Macedonio lo concibe como un mecanismo para hacer caer al lector en un absurdo. Con la creencia en esa ilógica, el hombre habrá recuperado la libertad perdida en beneficio de la razón.

"Asimismo, en la que yo llamo Ilógica de Arte o Humorismo Conceptual, el desbaratamiento de todos los guardianes intelectivos en la mente del lector por la creencia en lo absurdo que ella obtiene por un momento, lo libera definitivamente de la fe en la lógica [...]" (58)

Con esta libertad, el lector no sólo adquiere placer, sino que además se encuentra en mejor predisposición para pasar a creerse personaje y liberarse de la muerte. Así tendríamos que tanto su prosa como su humorismo están encauzados a una finalidad claramente metafísica; donde el artista no pretende más que buscar los límites trascendentes de la realidad o, dicho de otra manera, liberarnos de los límites impuestos por la lógica y del peso excesivo del mundo físico.

Esta liberación intelectual sería la gran sensación que podría producir la creencia en el *imposible mental*. Liberación que nos descubriría el vacío que hay bajo conceptos como nacer o morir, como causa y efecto, como tiempo y espacio; descubriendo la cara metafísica del ser. Éste sería el propósito de la Ilógica de Arte.

"[...] lo esencial es la obtención de un momento concienclal de absurdo creído; la connotación hedonística espiritual radica en la entrevisión de la todoposibilidad intelectual, que tiene resonancia liberatriz" (59)

He aquí una lucha contra los principios básicos del mundo racionalista, contra el principio de causalidad, contra la materialidad como verdad apariencial, contra la vida como organismo (como realidad sólidamente establecida) y contra el tiempo (contra esa noción que disecciona al ser en una sucesión de instantes diferentes, que requieren también un orden). Conociendo estos principios y manipulándolos nacería el absurdo creído:

"[...] como Mahoma que llegó exacto el primer día de su era; si arriba un día antes no tiene dónde acomodarse en el tiempo." (60)

Macedonio, difuminando o contradiciendo con su humorismo todos estos aspectos, intenta hacer llegar al lector su propio pensamiento; hacerle sentir cómo la muerte no es más que un estado de conciencia. A partir de ahí, comprender cómo ese estado de la conciencia es superable, vencible por el propio individuo; que es más duradero que su propia idea de la muerte. El pensamiento de Macedonio apunta hacia una concepción del ser que se proyecta más allá del momento mismo de nacer (el venir a la vida) en un no-ser y que en el extremo opuesto sobrepasaría el instante de la muerte física (otra vez el no-ser). En donde la vida -el ser- no sería más que un paréntesis que se extiende entre el nacer y el morir, que no interrumpiría nada y que, por consiguiente, tampoco acabaría con nada. Aquí hay que discernir entre el concepto vida o ser que no sólo sería ese paréntesis temporal de estancia en este mundo físico, sino también ese mundo físico; y el concepto de no-ser que sería la negación del ser, la negación de la vida física y del mundo material. De todo esto sacaríamos en claro que tanto el ser, como el no-ser son, es decir, existen. Esta es la intención de Macedonio, practicada en su literatura y en su humorismo: dar existencia a la Nada.

Si bien su pensamiento filosófico difiere en gran medida con el determinismo que acompañaría a la filosofía atomista de Demócrito, hay algo que une a estos dos pensadores, separados por muchos siglos, que sería la risa. La risa y la filosofía colaborando juntas. La risa como concepción totalitaria del mundo, no como concepto desprestigiado y mero placer de entretenimiento. Macedonio vuelve a recuperar el concepto de la risa como valor importante, valor que según Mijail Bajtin existía durante el Renacimiento y se fue perdiendo a lo largo del siglo XVII y, muy especialmente, durante el siglo XVIII. Época que empieza a gestar ese pensamiento de que la risa no es seria, no es respetable, no puede ser trascendente, ni expresar una visión globalizadora del hombre y de su mundo. Frente a esta idea, en el Renacimiento, recuperando la risa del mundo griego (especialmente a Demócrito, a Aristóteles y a Luciano) se prestigia la risa como un don divino, propio de la sabiduría humana y que diferencia al hombre de los animales. Se trata de "reconocer a la risa una significación positiva, regeneradora, "creadora" (61). Esta es la risa de Macedonio; no la risa del payaso ni la risa del comediante, sino la risa del que se cuestiona los problemas de la vida y del hombre; la risa que da respuesta a esas cuestiones o, como mínimo, nos deja a todos imbuidos en la duda, nos obliga a meditar.

5.5.4. Humorismo Conceptual y Vanguardismo.

La Ilógica de Arte que predica Macedonio supone una más de las propuestas que en esas primeras décadas del siglo XX predicaban la rebelión o la superación de la realidad en el arte, propuestas que indagan nuevos caminos artísticos, nuevas formas de conocer el mundo y nuevas maneras de expresarlo.

En este sentido, el Humorismo Conceptual no se alejaría del todo, no sería incompatible, con otras tendencias artísticas que se difunden en ese comienzo de siglo. En su humorismo se pueden

encontrar escenas donde se hermanan el cubismo analítico y multiperspectivista de un Picasso ("Las señoritas de Avignon"), con el cubismo presurrealista de un Chagall ("París a través de una ventana"); el humorismo sintético de Ramón Gómez de la Serna, con la autonomía de la obra artística con respecto a la realidad exterior que preconizan en mayor o menor medida todas las tendencias vanguardistas. En Macedonio tendremos una escritura que con una técnica analítica e ilógica descompone la realidad en mil pedazos, para recomponerla artísticamente de tal manera que ya no sea un simple reflejo real.

Algunos fragmentos humorísticos nos pueden dar prueba de esa desarticulación de la realidad que nos enseña a ver el mundo físico con otros ojos: por un lado con extrañeza y sorpresa, por ese aire de irrealidad absurda; pero por eso mismo permitiendo una mirada más penetrante, que llega a través de la abstracción hasta dimensiones nunca antes sospechadas.

Así ocurre cuando Macedonio recuerda, en su "Autobiografía de encargo" que de chiquito le gustaba colarse en el taller de su madre, *supuestamente* modista y allí ver con inocencia cómo las clientas se probaban los vestidos antes de comprarlos. Nadie prestaba reparo en aquel crío hasta que cumplió la edad de seis años. Momento aprovechado por su madre:

"[...] para prohibírseme la entrada bajo pretexto de que yo antes veía y ahora miraba. Pero saqué de ello el provecho de una gran inclinación por las matemáticas en punto a curvas y ángulos." (62)

Esa diferenciación entre ver y mirar es la misma que distingue al arte realista del arte vanguardista. En otro momento, recuperando un fragmento de la autobiografía apócrifa o artística de Recienvenido -donde Macedonio repasa su faceta de Intendente Municipal e inventor de objetos extraños: útiles desde su inutilidad, ya que permiten una realidad más plural y abierta (como al inventar el "paréntesis de un solo palito" (63)-, nos dice desde su humor desbaratador de todo realismo:

"Inventé los cuellos de camisa iguales a los otros, pero que se pueden llevar en los bolsillos o dejarlos de usar; como Intendente tuve la misión de la supresión edilicia de las esquinas con lo que concluyó la plaga política que se apoya en sus paredes. ¡Extirpación tan completa constriñó a las niñas a dar vuelta a la manzana, en el balcón únicamente, con la moral a vista de sus padres! Doté de dos veredas de enfrente y de rumbo Norte-Sud que es el más vistoso, a todas las calles..." (64)

La escritura de Macedonio supone una reivindicación de la libertad del individuo a partir del humorismo. El desarrollo de la ilógica que pretende desacreditar la visión racionalista, realiza una labor de contrapeso, de equilibración del exceso de razón. Por ello nos ofrece el absurdo por preparación, por escamoteo de realidad lógica prometida; donde el lector es dirigido hacia el absurdo a través de un proceso lógico del cual no desconfía. Se trata de una ilógica largamente meditada; no del absurdo por el absurdo.

De esta manera, Macedonio se sitúa plenamente en una época de negación, de búsqueda y de propuestas teóricas nuevas, que tiene en los diferentes movimientos vanguardistas la expresión de su diversidad y de su riqueza. Macedonio venía a representar una etapa educativa para el lector, al cual se le iba a llevar desde el humor realista hasta el absurdo por el absurdo (Ionesco). Lo que Macedonio nos enseña es cómo las cosas más aparentemente increíbles también tienen su lógica absurda posible. De aquí se podrá pasar al absurdo absoluto, sin lógica que lo sustente (dadaístas y surrealistas). Esta ilógica de Macedonio, por la complejidad que encierra, es un absurdo más trabajado; que partiendo de la realidad, la desmonta y reconstruye de forma diferente, enriqueciéndola (proceso que no necesita seguir el absurdo dadaísta o surrealista, con sus libres asociaciones).

Han sido Macedonio y una saga internacional de autores los que, desde el humor o desde fuera de él (Kafka, por ejemplo), han hecho posible y creíble lo absurdo. Estos artistas (Alfred Jarry, Apollinaire, Ramón Gómez de la Serna, Tristán Tzara, André Breton,...) han ampliado los límites de la realidad a terrenos hasta entonces inaceptables y ahora de una irrealidad que entra dentro de lo cotidiano, formando parte del mundo del lector. Esas modificaciones se han dejado sentir con gran éxito en la escritura del siglo XX: el humor del absurdo, lo fantástico contemporáneo o el realismo mágico.

5.5.5. El lector como personaje activo.

Cuando señalamos las diferencias entre el chiste realista y el chiste conceptual, ya dijimos cómo una de las diferencias es que el lector pasa de ser un testigo-pasivo del chiste a convertirse en testigo-activo, en personaje de ese chiste. Él es el protagonista de la conmoción conciencial por creencia en un absurdo que pretende producir el autor (al sentirse burlado por el autor que le propone una información y en su lugar le hace creer en la todoposibilidad intelectual). Siente cómo se ha jugado con su mecanismo lógico y cómo ha colaborado creyendo el absurdo propuesto.

Pero no acaba aquí el juego que Macedonio lleva a cabo con el lector. El autor predice que ese juego al que ha sometido a sus lectores es posible que no sea del gusto de todos ellos, que incluso haya a quien le incomode. Así, de pensar en el lector airado, surge el lector-personaje inquieto; es decir, el *lector real supuesto* que protesta por la prosa laboriosa que se encuentra y que le produce desagrado, frente a la festiva que se esperaba. La voz exterior al libro de repente se ha oído dentro del libro y el *lector real auténtico* que está en su casa leyendo tranquilamente siente un pequeño desasosiego. Se ve de repente citado en la figura de un congénere, que convertido en lector-personaje tiene voz propia y protesta. Hasta es posible que el *lector real auténtico* reconozca compartir algunas de las opiniones o sensaciones del *lector real supuesto* que han sido sorprendidas o sospechadas por el autor e incorporadas a su prosa artística. Así, como de soslayo, en nota a pie de página se introduce por primera vez el lector en esta teoría humorística:

"Reflexiones de un lector, ahora: "Yo he venido de visita a este libro, no he venido a trabajar. Como de tal autor, esto debe entenderse perfectamente, pero no en cualquier día." (65)

El autor ha atrapado el estupor que pueden sentir algunos lectores leyendo este escrito teórico sobre el humor que puede parecer muy árido y poco humorístico. El propio autor reconoce con ello cómo no todo lector está preparado para entender lo que manifiesta y que serán numerosos los que extrañen esta lectura por inhabitual y por incidir en extremo en el desprecio del sentido común, disparatando la realidad.

Como vemos, Macedonio no pierde ocasión para jugar con sus lectores; incluso desde las páginas de sus textos teóricos. Con lo cual, vemos el importante papel que juega el lector en esta prosa; no mero receptor, sino receptor activo, que ha de poner su sensibilidad, su capacidad para descifrar el enigma que encierran las palabras de Macedonio y poder disfrutar con él (en lugar de salir corriendo sin mirar hacia atrás, no sea que nos persiga el autor para hacernos regresar a la lectura).

De esta forma tan sencilla el texto teórico ha pasado a convertirse momentáneamente en texto artístico-literario (mostrando las barreras etéreas que existen entre el ensayo y la literatura; enseñanza en la que J.L.Borges fue un alumno aventajado): simulándose un diálogo de varios yo supuestamente biográficos (el del autor y el del lector). Esta trampa de la todoposibilidad intelectual puede producir cierta intranquilidad en el lector que por un momento cree que puede ser atrapado y llevado al texto por el autor; como si de un hipnotizador con el público de una sala se tratase. Este instante de creencia en el absurdo se disipa rápidamente al percibir que se tratan de dos yo del arte; dos voces ficticias creadas para producir ese efecto de alucinación al otro lado del texto (en la lectura):

"Desperecémonos lector: yo también estuve ahora trabajando" (66)

Eso nos pasa por la credulidad del primer yo supuestamente biográfico (el del autor); de esa realidad o verosimilitud pasamos a atribuírsela al segundo yo que aparece (el del lector). Esto se refuerza a partir de una información que creemos real y que se produce según el autor en el preciso instante de su lectura.

Esa credulidad del lector real auténtico en el dato autobiográfico, en el realismo literario, le convierte en víctima propiciatoria de este juego. Ahí es atrapado el lector, con la ayuda del adverbio: el *yo he venido...* (del lector irreal) que establece diálogo con el *yo también...* (del autor irreal); este supuesto verdaderismo se refuerza en ambos casos con sendos adverbios temporales (*ahora*) que actualiza y hace más creíble las acciones que realizan los dos personajes.

Toda esta trama ha sido elaborada con esa minuciosidad por el autor real situado en un extremo del libro (en el momento de su escritura), para atrapar en el absurdo, o hacérselo sentir, a

cada uno de sus lectores, situados en el otro extremo del libro (en el momento de su lectura). Estos dos instantes separados en el tiempo se transforman (por el acto hipnótico de la palabra artística) en simultáneos; cada vez que se lleve a cabo su lectura. Un presente eterno sólo alcanzable desde el arte.

NOTAS.

- 1.- SCHOPENHAUER, Arturo: El mundo como voluntad y representación. Introducción de E. Friedrich Sauer, México, Ed. Porrúa, 1992 (3ª ed., 1ª ed. 1983), Cap. XXXVI, pág. 152.
- 2.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para un teoría de la Humorística", en Teorías, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, *Obras Completas*, Tomo III, pág. 259.
- 3.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 261.
- 4.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 260.
- 5.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 261.
- 6.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 262.
- 7.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 306.
- 8.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 261.
- 9.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 262.
- 10.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 263.
- 11.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 264.
- 12.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 275-276.
- 13.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 275.
- 14.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 274.
- 15.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 280.
- 16.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 282.
- 17.- FREUD, Sigmund: El chiste y su relación con el inconsciente, Madrid, Alianza Editorial, 1986 (7ª reimpr., 1ª reimpr. 1969), pág. 79.
- 18.- FREUD, Sigmund: Ibid., pág. 113.
- 19.- FREUD, Sigmund: Ibid., pág. 113.
- 20.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 285.
- 21.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 286.
- 22.- FREUD, Sigmund: Op. cit., pág. 112.
- 23.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 287.
- 24.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 296.
- 25.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 293.
- 26.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 305.
- 27.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 306.
- 28.- FERNANDEZ, Macedonio: Op. cit., pág. 297.
- 29.- FERNANDEZ, Macedonio: Cuadernos de todo y nada, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972, pág. 15.
- 30.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, ed. cit., pág. 308.
- 31.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 296.
- 32.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 294.
- 33.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 293.
- 34.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 306.
- 35.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 294.
- 36.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 305.
- 37.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 297.
- 38.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 297.
- 39.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 297.
- 40.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 292.
- 41.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 298.
- 42.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 298.
- 43.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 292.
- 44.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 304.

- 45.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 303.
- 46.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 303.
- 47.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 304.
- 48.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 293.
- 49.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989, *Obras Completas*, Tomo IV, pág. 22.
- 50.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 22.
- 51.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, ed. cit., pág. 298.
- 52.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 302.
- 53.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 304.
- 54.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 23.
- 55.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 23.
- 56.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, ed. cit., pág. 303.
- 57.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 303.
- 58.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 303.
- 59.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 305.
- 60.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 22.
- 61.- BAJTIN, Mijail: "Rabelais y la historia de la risa", en La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974, Cap. I, pág. 69.
- 62.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose nº 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 86.
- 63.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 25.
- 64.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 26.
- 65.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, ed. cit., pág. 300.
- 66.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 301.

Capítulo 6: Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada.

6.1. Aclaración.

Las cuartillas de este libro se fueron escribiendo a lo largo de la década de los veinte. Algunos de sus textos vieron la luz en las revistas vanguardistas de la época (Proa, Martín Fierro y Revista Oral); siendo recopilados junto con otros inéditos bajo el título de Papeles de Recienvenido, que se publica en 1929 por la editorial Proa. Una modesta edición de doscientos ejemplares que se distribuyó entre los amigos y conocidos.

En 1944 se reeditan estos escritos, después de quince años de silencio. Cuenta la edición con el patrocinio de Ramón Gómez de la Serna que escribe el prólogo y con el respaldo de una gran editorial (Losada). El libro, aunque aparece con el mismo título en portada (Papeles de Recienvenido), incluye en su índice dos apartados nuevos (aparte del que lleva el mismo título que el libro): "Continuación de la Nada" y "Para una teoría de la Humorística".

Esta edición de 1944 sintetiza perfectamente el humorismo, el pensamiento y la escritura de Macedonio. Teniéndola como referente hemos pretendido estudiar y explicar el humor de Macedonio a partir de las ediciones definitivas que se han hecho de esos textos, con la supervisión de su hijo Adolfo de Obieta, y que aparecen publicados en varios tomos de sus *Obras Completas* en Ediciones Corregidor: en el volumen III, Teorías, se recoge el ensayo "Para una teoría de la humorística" y en el volumen IV se publica Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada. Este segundo libro incluye algunos textos nuevos que no aparecían en la edición de 1944.

El volumen IV de las *Obras Completas* se subdivide en dos grandes apartados recogiendo cada uno de ellos una parte del título. El primero ("Papeles de Recienvenido") se abre con una "Salvedad" y se compone de dos grupos de escritos, el primero (con el mismo título que el apartado) incluye un nuevo texto que no aparecía en la edición de 1944 ("Carta abierta argentino-uruguaya"); el segundo grupo de textos no aparecía en la edición de 1944 ("Brindis de Recienvenido"), y en él se recogen los famosos *Brindis* de Macedonio en los banquetes de homenaje dados a distintas celebridades.

El segundo apartado del volumen IV que lleva por título "Continuación de la Nada (Mitad inconfundiblemente 2ª)", se subdivide en un "Atenuante" y cuatro bloques de escritos. "A Fotografiarse", es el primero de ellos e incluye una "Pose Nº5, Para Sur", también ausente en la edición de 1944 que fue editada en la revista Sur como preámbulo autobiográfico al cuento "Cirugía psíquica de extirpación". "Continuación de la Nada" es el segundo bloque de textos e incorpora otra novedad, el texto "Honradeces". En el tercer bloque ("Del Bobo de Buenos Aires") aparecen todos los textos que contenía la edición de 1944, si bien algunos cambian de orden y otros se agrupan formando un solo

texto; también se añaden dos textos que no aparecían en la edición prologada por Ramón: un breve fragmento encabezado con un "A usted" que acompaña a la "Única elegía del Bobo de Buenos Aires" y otro texto con el título "De la libreta de apuntes del Bobo". Por último, el cuarto bloque de textos ("Temas del libro que se despide") incorpora varias novedades: "Una novela para nervios sólidos", "Desacierto arrepentino", "Presentación fotográfica de los personajes" y "Prosa de mareo". Este cuarto bloque (con la excepción de estos añadidos) aparecía en la edición de 1944 incluido dentro de la sección titulada "Para una teoría de la Humorística", donde se recogía un escrito teórico que lleva su mismo título (y que ha sido incorporado al volumen III, de Teorías) y el cuento "El zapallo que se hizo cosmos" (que aparece recogido en el volumen VII, que lleva por título Relatos, cuentos, poemas y misceláneas).

Nuestra idea, por tanto, ha sido partir de los textos que incluía esta edición de 1944, prologada por Ramón, pero analizándolos desde las ediciones definitivas que ha supervisado su hijo Adolfo y que incorporan algunos textos significativos dentro de la escritura y el humorismo de Macedonio (como son los Brindis, por ejemplo). Para lo cual hemos trabajado con los volúmenes correspondientes de las Obras Completas: "Para una teoría de la Humorística" (Teorías, vol. III), Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada (vol. IV) y "El Zapallo que se hizo Cosmos" (Relatos, cuentos, poemas y misceláneas, vol. VII).

Somos conscientes de que con estos escritos no se agota el humorismo de Macedonio, que éste puede encontrarse a cada paso en su escritura, tanto en sus escritos filosóficos o teóricos como en los ejercicios de concreción de esa teoría, sin excluir incluso sus poemas y mucho menos su correspondencia personal. Pero también pensamos que los textos que hemos elegido son suficientemente significativos como para dar una visión totalizadora y minuciosa de lo que representa para Macedonio el humorismo como concepción artística y como actitud vital. La explicación del "chiste conceptual" nos servirá para introducirnos en ese pensamiento que concibe un nuevo arte y que analiza los eternos misterios de la vida y del ser. Una vez analizado el sentido de la risa -con la mención a felicidad que debe siempre poseer-, las diferencias que existen entre el chiste realista decimonónico y el chiste conceptual macedoniano, y desmontado el mecanismo del chiste conceptual -Ilógica de Arte o todoposibilidad intelectual-, pasaremos a ver cómo toda esa teoría se hace realidad en la escritura que se muestra y que se niega en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada.

Este recorrido por los misterios que rodean al ser humano, por los miedos metafísicos y por la incertidumbre que se vuelve placentera gracias al humorismo es lo que nos propone la escritura de Macedonio. Un autor y unos textos que se harán cada vez más imprescindibles para el lector futuro que quiera reconocer sus propios límites y los límites de la escritura, de la sociedad, del mundo exterior, de la vida en sí misma.

La escritura de Macedonio pretendió descubrir una verdad nueva que permitiese al lector soportar el peso de la existencia, con sus incertidumbres; este mensaje sólo llegó a un grupo de privilegiados que supieron ver el lado trascendente que ocultaba su escritura. Aunque autor de minorías (por la dificultad que entrañaban sus textos), Macedonio como le ocurre a los textos bíblicos, siempre tendrá sus exegetas pues su mensaje es atemporal, no queda anclado con el paso del tiempo. Ha sido concebido para acercarse a la inmortalidad desde cada lectura. Su escritura en bosquejo se propone sugerir al lector, el cual debe poner de su parte todo aquello que se sobreentiende; he aquí por qué se hace exigente y también su adecuación.

6.2. Papeles de Recienvenido.

6.2.1. "Salvedad" o la visión de un humorista.

Con motivo de la aparición en 1944 de la segunda edición de Papeles Macedonio escribe y añade, a manera de presentación, una breve advertencia explicativa que titula "Salvedad". En ella intenta justificar esta reedición para que no se vea en ella arrogancia: tal vez sí algo de imprudencia, de temeridad para con la literatura, para con su época y para con el arte en general. La razón está en sus muchos años, las escasas energías mentales que le quedan. Por tanto, para librarse de preocupaciones añejas y dejar sitio a las nuevas aleja de sí, publicándolo, ese "manuscrito yacente en un armario" (1)

El autor, en dicha "Salvedad", confiesa que ya no cree posible una obra perfecta en su totalidad. Sería como la perfección del universo: de ese universo que en sí encierra el poema, el cuento o la novela. Perfección que es irreal, que es inimaginable y que, aunque existiera, sería inalcanzable. En esa conciencia de la infinitud inabarcable estaría en parte el desprecio hacia el arte realista (falsa copia); pero también el nuevo impulso para *descubrir* nuevas parcelas intelectivas. A lo más que puede aspirar el artista es a crear o descubrir algunos momentos, algunas páginas verdaderamente artísticas; a la perfección parcial, una perfección a la medida del hombre y de sus capacidades. Realidades que estaban ahí mucho antes de que fuesen imaginadas, y que sólo esperaban ser descubiertas (como le ocurrió a Colón con el continente americano) o se hubieran descubierto solas.

El mismo pensamiento manifiesta Cortázar que llegó a sentir con sus cuentos o con sus poemas: "tengo la impresión de que se hubieran escrito a sí mismos" (2). En esos escritos era posible llegar a sentir la "suspensión de la contingencia y de la incredulidad" (3). Pequeños instantes de *todoposibilidad intelectual*, como sucede con el humorismo conceptual; en que el artista descubre y da a conocer una nueva perspectiva que amplía y enriquece la realidad. El escritor se convierte así en intrépido explorador que descuida la prudencia para beneficio de sus congéneres.

"Creo que salvo pocos renglones felices no aportó novedad en la humorística que había estudiado tanto." (4)

¿Cabe un mayor gesto de autocrítica, de modestia y de conocimiento de lo que supone el arte nuevo?. Con todo, este gesto no es arbitrario ni tampoco fingida pose cara al auditorio. Es la conciencia clara de que los nuevos tiempos han transformado radicalmente el arte y la manera de entenderlo. Ya no existen genios, ya no existen obras geniales: el artista, el creador, se convierte en un intérprete, en un inquiridor de nuevas realidades, de otras realidades a las ya conocidas. En esa búsqueda, en esa indagación y en esa elaboración no siempre se da con la palabra exacta y perfecta; es más, dicha palabra no existe, ya que el lenguaje mismo se convierte en una herramienta imprecisa, volátil, escurridiza. El escritor sólo podrá tomar conciencia de esas sus limitaciones a la hora de conocer y expresar la realidad circundante. Este reconocimiento de sus límites será la base de su verdadero éxito.

Pero Macedonio no sólo es un artista: es también un humorista. Por ello únicamente insinúa, sugiere, reconoce en los demás o se niega a sí mismo. Él es el único que no crea una obra perfecta, única, eterna; él es el único autor corriente que señala. No porque sea el único, ni siquiera porque sea cierta tal afirmación: sino por no señalar a los otros sus defectos, cuando tiene su persona tan próxima. Esta es la visión del humorista, no el ensañamiento del prójimo, sino el propio ensañamiento. En el fondo, porque sabe que cualquier individuo, él mismo, es síntesis de las imperfecciones de toda la especie (también de sus virtudes, pero éstas se niega a reconocerlas por no parecer presuntuoso).

"Ni ésta, pasajera, ni una eterna obra literaria, ni un autor común ni uno privilegiado de inmortalidad, pueden atribuirse audiencia en la tensión noble de esta hora mayor de la humanidad."
(5)

En ese reconocer sus limitaciones (obra pasajera, autor común, escasa resonancia en los lectores) hay algo de resignación y mucho de captación del signo de los nuevos tiempos. El arte nuevo que proponen distintas corrientes del siglo XX, como este humor nuevo, no goza de una recepción masiva por parte del público. Este será uno de sus rasgos al nacer: el público le dará la espalda. Tal vez, en el caso de la obra de Macedonio, esa ceguera del respetable fue mayor que la que sufrieron otros contemporáneos suyos.

Macedonio soportó con resignación ese descuido, esa desatención a la que le sometieron sus coetáneos y pensó que si no le entendían la culpa era suya por no saber explicarse. Sólo el alma de un humorista podía soportar estoicamente ese olvido sin arremeter contra el vulgo con saña, con ira o con desprecio. Sabía que era el signo de los nuevos tiempos, pero ese signo se cebó con él. De la primera edición de la obra sólo se tiraron doscientos ejemplares y sólo quince años después se reeditó. En este largo silencio, algo tuvo que ver la inseguridad de

Macedonio hacia su propia obra; desconfianza ratificada por el silencio que se cernía alrededor suyo. Sus escritos no conseguían traspasar la barrera de un grupo de lectores fieles, recolectados entre sus amistades. Por todo ello, Macedonio pensaba que su obra era prescindible; negándose una y otra vez a publicar nuevos textos o a reeditar los pocos que habían aparecido.

"Con escalofrío tendría que mirar un autor consciente el desaire del andar aparecido de un libro suyo por entre la desatención suprema de una humanidad en única ennoblecida contención." (6)

Si el desaire de no tener lectores es doloroso para cualquier escritor, esta desatención si se ejecuta contra una obra que expresa la sensibilidad de los nuevos tiempos es una tortura. Ya que más que nunca la escritura se hace diálogo con el lector; que deja de ser un receptor pasivo para intervenir, dialogar con el autor y dar sentido a la obra. Este sería el significado que Macedonio ha percibido en la nueva estética: el diálogo activo entre los dos extremos de la escritura (esa "ennoblecida contención" (7)).

Hay que recordar que *contención* significa aquí contienda, disputa, pero también emulación, seguimiento (rasgo que se hace imprescindible para asumir, sentir, descifrar y disfrutar el absurdo que nos propone Macedonio con su humorismo conceptual). Para no olvidarnos de su condición de abogado, *contención* también es el litigio que mantienen dos partes. Ese litigio es la negación de la realidad y el absurdo creído, y las dos partes son el autor y el lector (elementos más necesarios que nunca en la literatura vanguardista). Los guiños al lector, la búsqueda de su complicidad, de su complementariedad e incluso de su perplejidad son alicientes necesarios sin los cuales no puede vivir el escritor.

He aquí por qué Macedonio consideraba superflua su escritura. Al no tener lectores la comunicación que buscaba, el absurdo que pretendía dar a sentir, se quedaba sin realizar. El sentimiento de silencio, de aislamiento, de frustración, debió pesarle como una losa. Rápidamente se recuperaba con alguna lectura privada a algún amigo o con la lectura de algún brindis algún banquete, que dejaba a los comensales con la boca preparada para empezar a comer. Pero ahí se quedaba; sus artículos en revistas, como sus escasas publicaciones fueron leídos y no comprendidos plenamente. Se le tuvo por un raro, por un extravagante (cuando para él era el estado más natural) y se le puso la etiqueta de humorista con sentido aséptico; en un intento de inutilizar su escritura y su pensamiento, de negar siquiera que existiera. Era tal el impacto que recibían las mentes de los escasos lectores u oyentes que contactaron con su obra, que muchos de ellos no podían sospechar que fuese algo más que un simple disparate, que una simple tomadura de pelo. Con lo cual, la risa del primer momento daba paso al silencio y posteriormente al olvido. Era una tempestad en medio del sopor veraniego que venía a desordenarlo todo, pero tras su paso aparentaba volver la cotidianeidad, volver el calor; sin embargo, ese suceso impediría que todo volviera a ser como antes de su llegada.

Contra esa etiqueta de simple humorista (calificativo que en lugar de adquirir pleno sentido seguía estando desnaturalizado y que podía abarcar desde el chistoso, al cómico o al escritor de temas festivos o intrascendentes), que contenía mucho de desconcierto, de no saber cómo entenderlo y clasificarlo; Macedonio construyó su teoría humorística, donde explicó y justificó su humorismo conceptual, su Ilógica de Arte. Con ello Macedonio pretendió descubrir que su humor no era la gracia festiva o la risa a cualquier precio: ni tampoco se trataba del disparate por el disparate. No eran los dichos de un cuerdo que fingía estar loco (como el bufón shakesperiano); se trataba del cuerdo que estaba más cuerdo que los demás y por eso tenía ese aire de raro. Un autor consciente que descubría en las cosas unas relaciones nunca antes sospechadas; que venía a demostrarnos que los saberes científicos o racionalistas que teníamos por seguros, no sólo eran bastante inestables, sino que cabía la posibilidad de descubrirles ausencias y limitaciones; que la libertad del individuo estaba por encima del respeto a unos valores o verdades temporalmente establecidos; que la humanidad debía mantenerse siempre alerta y cuestionarse permanentemente su ser y el ser del universo.

Todo esto, camuflado bajo una apariencia cómica, se le vino encima al lector y éste no supo como reaccionar, no supo qué se esperaba de él y se condujo por lo que conocía; pensó que el autor simplemente le estaba tomando el pelo, que se trataba de una broma, y se rió. Se rió y se olvidó del asunto. Volvió a su cotidianeidad, que era la actitud más cómoda para él, en vez de entrar en el juego que le proponía el autor, más complejo y arriesgado; pues tenía que comenzar por desmontar todas sus certezas, todas las verdades que le habían enseñado desde pequeño, todas sus seguridades. El lector, consciente o inconscientemente, dio un paso atrás: se rió incomodado (como nos incomoda una verdad que nos deja descubiertos, desprotegidos) y haciéndose el despistado fingió que nada había pasado, que todo estaba igual que antes e intentó olvidar a Macedonio (o, al menos, el mensaje secreto que implicaban sus lecturas). Y se le llamó humorista, en un intento de desacreditar la trascendencia de su pensamiento. Paradójicamente acertaron con el término, pues sólo un humorista, un verdadero humorista, podría traer el nuevo mensaje sin provocar un cataclismo a su alrededor. Pero expliquemos un poco más esta aparente paradoja.

Para sus coetáneos, como lamentablemente ocurre con frecuencia en nuestro tiempo, la palabra humorista no estaba repleta de los significados ricos y diversos que en sí encierra. Ya señalamos, siguiendo a Mijail Bajtin, como los antiguos daban a la risa una visión totalizadora del universo; una búsqueda metafísica donde el filósofo descubría sus propias limitaciones, los propios miedos y terminaba riéndose de sí mismo. Pero este concepto positivo de la risa, va transformándose desde el siglo XVII y XVIII hacia un concepto intrascendente, hacia una visión superflua de las cosas y hacia producciones banales y ociosas; meros pasatiempos o divertimentos de gentes que dedicaban sus mejores esfuerzos a cosas más útiles y provechosas (se produce entonces la separación entre lo serio y lo cómico). Este sentido

es el que en gran medida se sigue teniendo del humorismo en el siglo XX, cuando bajo su manto se cubre desde el actor cómico o el imitador, al escritor festivo para leer en la piscina o en la playa (cuya lectura no plantea ningún problema al lector, salvo el de saber leer).

Contra este humor huero (de hamaca), que no se cuestiona los eternos problemas del hombre, reacciona Macedonio reivindicando el sentido antiguo de la risa (cuando la risa era un don divino, un don concedido a la inteligencia humana; pero con ello, el dolor de esa misma inteligencia al reconocerse limitada). Esta reivindicación la realizó sin acritud, sin destemplanzas, sin levantar la voz siquiera; por eso, apenas se le oyó. En un mundo de charlatanes, el grito y la estridencia conquistan el reconocimiento, la verdad y el saber. Y Macedonio era muchas cosas, menos un charlatán. Su verdad artística no quería ser falseada, ni vociferada en el mercado público de la cultura; no quiso someter su arte a ningún chalaneo y, por ello, pasó desapercibido, nadie se fijó en él más que el tiempo necesario para saber que existía. Su personalidad estoica, casi mística, prefirió sentarse a la puerta del tiempo esperando, como América, que le llegase su hora y mostrar su grandeza al mundo ignorante.

Sólo así pueden entenderse y justificarse los silencios o los desconocimientos que Macedonio y su obra han merecido no sólo entre sus contemporáneos, sino también entre los críticos y estudiosos de la literatura hispanoamericana, quienes no le citan o le clasifican de cualquier modo: negándole cualquier mérito que no sea el de sus propios mentores (Borges, Ramón Gómez de la Serna). A esta segunda actitud corresponden las breves palabras que le dedica en su estudio G. Bellini, quien después de encuadrarlo en el modernismo argentino sintetiza: "escritor de narraciones psico-fantásticas, revalorizado actualmente sobre todo por mérito de Borges" (8). Por su parte, E. Anderson Imbert señala cómo Macedonio "tuvo pocos aciertos literarios -aunque los tuvo en su genial verborrea de "escritor oral" (9); tal vez influenciado por la opinión del propio Borges (hipnotizado como estaba por la persona) o a una aproximación superficial a su obra.

A qué se debe ese desconocimiento, por qué los silencios que en muchas "Historias de la Literatura Hispanoamericana" hay sobre su figura y su obra. Sólo hay una explicación: su ignorancia, el no haber leído o entendido su obra. Obra que es exigente con el lector, ya que no hace concesiones sensoriales al respetable; le mantiene en alerta y le obliga a participar en la destrucción de la realidad conocida, para descubrir la que está oculta. No busca sólo la risa, busca que esa risa sea causada por nuestro propio desconocimiento; con miras a hacernos más fuertes, más inmutables al paso del tiempo y a los miedos que provoca la muerte. Esta tarea, que es la eterna preocupación del ser humano, Macedonio la realiza desde la única actitud que considera eficaz, digna, plena de verosimilitud: que es la del humorismo, la de la risa filosófica, la de una labor consciente sobre nuestros propios límites para intentar superarlos. Se aleja de todo realismo, de

toda anécdota innecesaria, porque no quiere que esa verdad que busca sea falseada.

Sin embargo, esta tarea que pudo tener mayor resonancia, que podría haber tenido éxito, se vio condenada al aislamiento, al silencio; pues Macedonio desconfiaba de la propia idea de triunfo, de la comercialización del arte que había detrás de la popularidad. Él mismo no se consideraba suficientemente válido o imprescindible. Ese escepticismo que hay en todo verdadero humorista hacía que él fuera el primero en desconfiar de sus méritos, de su relevancia; negándole la luz a sus textos, o negándose a concluir lo que en algún momento tuvo la idea o el deseo de escribir (al faltarle la constancia o seguridad de que aquello serviría para algo). Actitud que podría resumirse en ese pensamiento de *No dejes para mañana lo que puedas hacer pasado mañana*. Macedonio fue un pensador y fue un artista (fue un artista consciente): pero carecía de la arrogancia, de la soberbia y de la pedantería que son necesarias para el éxito y el reconocimiento y temor público. Esta era la gran diferencia, aparte de su literatura, que le separaba, por ejemplo, de Leopoldo Lugones. David Viñas recoge perfectamente los sentimientos que tanto Lugones como Macedonio levantaron entre sus contemporáneos, especialmente entre los jóvenes. Mientras que el primero era criticado, temido y respetado (era la figura del padre): el segundo provocaba la risa desde el absurdo pero sin acritud, su trato era cordial y permitía la familiaridad, todo ello aliñado con un físico y una edad desentonante (era poco menos que un fenómeno circense, semejante a la mujer barbuda). Al primero, se le atacaba, se le negaba y se le imitaba; al segundo, se le reía, se le compadecía y se le olvidaba (salvo por aquellos que llegaron a descubrir el sentido de su humorismo -Gómez de la Serna, Fernández Latour, Alberto Hidalgo, Borges-):

"Macedonio es "el fenómeno" y a un padre nadie lo exhibe; lo reverencia o lo mata. Macedonio no es un icono, no intimida a nadie. Lugones, en cambio, es un viejo autoritario, trabajador y deslumbrante" (10)

¿Paradójicas del destino?. No: consecuencias de una personalidad que se placía más reclusándose, excusándose, y ausentándose que llamando la atención sobre sí. Macedonio es el eterno desapercibido y si alguna vez llamó demasiado la atención de los circundantes pidió perdón por ello; disculpándose por semejante torpeza en un ausente.

Por ello tiene razón Viñas cuando lo considera el "anti Lugones" (11); pero señala una verdad sólo a medias, en la apreciación de su escritura, al valorar de forma displicente el hecho de que la escritura de Macedonio sea una escritura en esbozo, a medio hacer, porque le falta materia, porque no llega a corporificarse.

"[...] como no quiso "darle cuerpo" ni a la escritura, fue algo muy reducido lo que le entregó a la muerte: despojos apenas; como con la literatura: fragmentos, notas sueltas, "miembros separados" pero casi sin carne ni esqueleto." (12)

Sin embargo, dichas con una apreciación distinta, estas palabras serían verdad y mostrarían el triunfo de la tarea que Macedonio se encomendó. Lo que aquí señala como defecto Viñas, no es más que la confirmación de lo que el autor se proponía: escamotearle la vida a la muerte y escamotearle la literatura a la escritura. Es decir, desrealizar la prosa y la vida misma. Esos despojos, esa literatura en esbozo, ese proyecto de novela que no es más que una serie continua de prólogos, de promesas de inicios, encierran un pensamiento elaborado y consciente. Macedonio negó la anécdota, el suceso; su escritura no era un espejo donde se reflejase la realidad. Su escritura es el escamoteo de esa realidad; entrando en buena lid con el tiempo y con la muerte. De ahí su desmembramiento, su descomposición; pero también su garantía de triunfo, de que su lectura no pasará, que estará como referente periódico y obligado para las generaciones venideras que quieran conocer los límites del ser y de la escritura y que quieran suplir las barreras entre el futuro y el pasado. En esa lectura habrá épocas en las que Macedonio no encuadre, pues su propuesta es radical, no es complaciente (como lo era su persona biográfica).

Por esto mismo, a Macedonio no se le puede valorar desde criterios realistas, o desde planteamientos tradicionalistas de lo que significa la literatura o lo que debe ser una novela. Con él nace la novela futura, la novela como indagación (la descomposición de la novela tradicional), la novela que no hace literatura, que no es un mero pasatiempo; sino que se replantea los valores de su época, que indaga en los cimientos de la cultura, de la razón humana, buscando nuevas respuestas.

Por todo ello, no se debe ver en sus escritos meros despojos sin carne ni esqueleto; pues Macedonio nunca pretendió la creación de un cuerpo humano, sino todo lo contrario quiso ver qué habría en el hombre si le negásemos el cuerpo y le quitásemos el esqueleto. Al negar estas realidades quiso ver también qué había detrás de la vida o detrás de la muerte y descubrió que allí estaba la Nada. Una Nada eterna, un No-Ser que tenía existencia autónoma y que estaba compuesto por las minúsculas partículas que llamamos seres y objetos; y por otras muchas desconocidas todavía para el hombre.

Y esas indagaciones tienen como finalidad la propia destrucción de los miedos ancestrales, esos miedos que siendo muy propios son generalizables. Macedonio desea compartir con sus conciudadanos, esa indagación en el misterio ontológico que es el humorismo concienical. El goce disfrutado al liberarse de la inflexibilidad racionalista quiere hacérselo sentir al lector; desea hacerle participe.

"Si muchos miedos, y una constante imposición del Misterio, hacen humorista, nadie escribirá más alegremente, hará más optimistas que yo." (13)

Con estas palabras, a manera de lema, se abre la nueva edición. En ellas sintetiza Macedonio su concepción del humorismo filosófico, como una manera de afrontar las propias dudas y de

desentrañar los misterios de la vida humana: siendo la risa la forma de liberar esos miedos. Risa compartida, risa comunicada en gesto no sólo solidario, sino incluso inmolatorio; donde el propio autor se muestra como víctima propiciatoria, como referente para producir la risa con un sentido catártico (ya que sus limitaciones son nuestras limitaciones, sus miedos son nuestros miedos, y al reírnos de él, nos reímos de nosotros mismos).

6.2.2. Un escritor sin géneros: el escritor contemplativo.

"Los hombres por síntesis, como yo, estudiamos las importantes pequeñeces que el hombre por alumbramiento (y otros detalles) desdeña." (14)

He aquí a un miniaturista buscando la esencia de lo cotidiano, de lo intrascendente, de lo que pasa desapercibido a los ojos de los alumbrados (esto es, de los ilustrados, del pensamiento positivista: cuyo éxito se centra en el número, en la cantidad, en la extensión). Macedonio es el que le presta ojos a lo que nadie ve, pero que es necesario para seguir viviendo: lo cotidiano, lo minúsculo, lo sintético.

"Soy un hombre módico que quepo en todo mínimo de todo caso y cosa" (15)

En esto se parece a Azorín; ambos son dos escritores que se sientan a ver pasar la vida, sin prisa pues saben que el tiempo no existe. Macedonio es un Azorín que ha descubierto el absurdo y la nueva visión que a través de él tienen las cosas. Con ese nuevo sentido del humor se aproxima más a Gómez de la Serna que era otro contemplador de la realidad (en estampas de humor, lirismo y metáfora). Sus greguerías serían un equivalente en su escritura a lo que es el chiste conceptual en la escritura de Macedonio: una manera de trascender la realidad, irrealizándola.

Macedonio como Azorín es la mirada de lo minúsculo, de lo cotidiano, de esa trascendencia que guardan las pequeñas cosas. La diferencia está en el color de la pupila de cada uno: Azorín es la mirada lírica, mientras que Macedonio es la mirada humorística (del absurdo intelectual). Esa mirada ilógica se fija en las pequeñas cosas circundantes; esos objetos anodinos a los ojos de los demás en los que, como Van Gogh con sus girasoles, descubre una nueva perspectiva que les dignifica y trasciende (revelando una visión artística).

Desde esta concepción, cobra sentido que Macedonio dedique uno de los capítulos a "El bastón de Recienvenido". Por supuesto no hace falta señalar que no se trata de un capítulo descriptivo, no interesa el figurativismo realista. El autor lo lleva al terreno del humor conceptual y allí desmenuza su realidad para darnos un nuevo bastón: el bastón digno de vivir en el arte. Un bastón que no se pelea con perros en los vestíbulos, ni coquetea con las sombrillas: un bastón fiel a su dueño y sabedor de sus obligaciones.

Como es inevitable esa relación con los objetos que nos rodean les justifica a ellos y nos explica a nosotros. Por lo cual, no es de extrañar que como gesto de confianza y de complicidad, cuando Recienvenido se disponía a hablar *ex-cátedra* comenzase: "Yo y mi bastón opinamos" (16)

El mencionar aquí el bastón es posible que sea anecdótico pero, lo que no es anecdótico es la relación que mantiene el individuo con los objetos circundantes. Esas relaciones llegan a crear parejas indisolubles, hasta el punto de que determinadas personas nos resultan inimaginables sin un objeto concreto: Charlot y su bastón, Ramón Gómez de la Serna y su pipa, Macedonio y su cigarrillo o su mate... (la lista de nombres podría ser interminable).

Lo que nos transmite Macedonio en este breve chiste es la importancia de los objetos cotidianos, familiares. Esas circunstancias que nos definen a nosotros mismos. Hay que observar que en el orden de Macedonio (como en Ortega) se ha incidido en poner a la primera persona precediendo y después a las circunstancias. El autor no cae con ello en la arrogancia, al contrario, lo que quiere es comunicar un mensaje estético verdadero y la fórmula *mis circunstancias y yo* suena fingida, por ocultar una falsa modestia. Con la fórmula de Macedonio, creemos de entrada en él, en la personalidad del artista, y creemos que se produce una suma de opiniones (para nosotros disparatada, pero explicable por esa cordialidad mantenida entre sujeto y objeto). Mientras que si hubiera dicho *Mi bastón y yo pensamos*, la fórmula hubiera resultado menos artística, menos verdad y más pose.

Hay algo en lo que también coinciden los tres escritores (además de esa mirada atenta a las minucias cotidianas): su ruptura de los géneros. El simular estar haciendo literatura, el fingir que se componen novelas, cuando lo que se está escribiendo es uno mismo. Por ello sus textos no cuadran dentro de los géneros establecidos, no admiten molde, porque lo que contienen es un estilo, su propio estilo (azorinismo y ramonismo y, podríamos decir, macedonismo). Esa creación de un estilo propio es la única salida que le queda al escritor que no sigue los géneros establecidos, que rompe las barreras y que vive la vida propia como una continuidad de la escritura. Perfectamente lo ha explicado Francisco Umbral:

"El escritor sin género, lejos de ser un impotente, es el caso más puro de escritor puro, es pura disponibilidad de la que pueden nacer mil géneros nuevos, y es, sobre todo, el hombre convertido en género, la más hermosa donación de lo humano a lo literario (17)

Por esta razón, Macedonio no escribe novelas sino Novela Mala o Novela Buena; es decir, la antinovela como ha señalado Nélida Salvador. Sus textos breves no son cuentos, ni narraciones, ni descripciones, ni ensayos tampoco; y, sin embargo, algo de todo ello y mucho más es lo que ocultan. En ellos hay una visión humorística, la de un hombre sensible que se propone quiere provocar el gozo del lector a través del absurdo.

En definitiva, hacerle más sabio y más humano; nada más que esto. Para ello no ha buscado grandes historias que contar, con soberbios personajes, ni mensajes trascendentes que recriminen, sancionen o moralicen; pues desconfía de que esas prédicas sean realmente eficaces. Para ello se ha cogido a sí mismo y no con grandes acciones, sino simples y vulgares: vale un simple traspiés, o un descuido, o la alucinación ante las distintas relaciones que pueden existir entre las cosas (no sólo las que conocemos o vemos, sino también las que ignoramos y no vemos). Macedonio descubre una cuarta dimensión de la realidad (la Nada), que la hace más rica y compleja. Para lograrlo no ha hecho más que mirarse a sí mismo con ojos de humorista metafísico y mirar desde sí al mundo exterior, ese mundo cercano, pequeño, intrascendente. Ha echado mano a la autobiografía, una autobiografía apócrifa, pues está hablando de él y hablando de él está hablándonos de todos y de nadie en particular.

Este hablar de sí o fingir estar hablando de sí era inevitable (como lo fue para Ramón o para Borges); al ser un escritor que se saltaba los géneros (y aquí radica uno de sus éxitos de cara al futuro) sólo podía volver la mirada a su persona, pues él era el estilo. Por ello no nos debe extrañar que su autobiografía apócrifa, artística, se extienda por todos sus textos. No hay una página de su escritura donde no encontremos a Macedonio en esencia, en un pedazo real o bien abstraído. He aquí su hermandad esencial con Gómez de la Serna:

"[...] las memorias y los diarios íntimos suelen ser los géneros-refugio del escritor sin género." (18)

Pero el género autobiográfico no iba a ser menos que los demás y también es destruido o rebasado por Macedonio, haciendo en él una síntesis de vida y de arte. Para lograr esa burla del género utiliza entre otros recursos a los mismos protagonistas, allí donde esperábamos personas reales, Macedonio sitúa máscaras, personajes inexistentes o que se disfrazan para no ser reconocidos por la realidad. En esas máscaras oculta Macedonio todo su anecdotario artístico y biográfico: sus amistades, sus conversaciones, sus preocupaciones, sus proyectos artísticos.

Esos personajes-máscara, son irreales, son elaboraciones artísticas pero de las cuales no se puede excluir un referente real. Ese referente real está sintetizado en el nombre del personaje. Esos nombres que son una especie de lema, o de compendio de cualidades psíquicas del individuo: Recienvenido, Quizá-genio, Dulce-persona... Nombres que pertenecen al mundo del arte; mucho más irreales pero quizá más exactos, que Jorge Luis o Norah, pongo por caso. En último término, lo que Macedonio quiere que perdure es el Arte, por ello sustrae la vida para que pueda ser disfrutada fuera de cualquier referente concreto, para que el tiempo y la muerte no tengan poder sobre ella. Macedonio realiza así esa compleja labor tanto en la vida como en la literatura, para llegar a ser "el hombre que se ubicó en el vacío para vivir eternamente" (19)

Al ser un escritor que destruye los géneros, que los sobrepasa buscándoles su reverso, Macedonio está condenado una y otra vez a volver los ojos hacia sí mismo, hacia su realidad y sus sentimientos, sus seres queridos, sus amigos, los objetos cotidianos. Si bien, esa mirada suya es una mirada desenfocada, intelectual, una mirada que llega hasta el fondo de las cosas y después las irrealiza; que, como un rey Midas, convierte en fantasmas, en abstracciones, toda materia que toca su pluma.

A este rasgo, Macedonio añade otro más personal si cabe: la mirada humorística. Esta abstracción suya no es una abstracción lírica, ni una abstracción deshumanizada (en cuanto a que no exista un referente humano detrás que lo justifique), ni una abstracción onírica. Las obras surgidas de estos procesos mentales pueden ser intensas, pero tienen el defecto de ser parciales. Son obras imperfectas por cuanto representa un planteamiento restringido, que se pone límites a sí mismo.

Por contra, Macedonio no emplea una óptica particular sino general. El proceso de abstracción que sufre su arte se pone al servicio del humorismo; ese humorismo filosófico que engloba una visión totalizadora, donde conviven en armonía lo serio con lo cómico, lo lírico con lo prosaico, lo humano y pasional con lo deshumanizado. Lo humano en sus diversas facetas (sus miedos, sus grandezas, sus limitaciones...) es visto por los ojos de un humorista, de un filósofo del alma humana (visión que engloba tanto su Humorismo Conceptual, como su Prosa del personaje o su Poesía). Un humorismo que no debemos confundir con la escena simplemente cómica, o el mero chiste gracioso o una ironía en el lenguaje. Sólo el humorismo que tiene una visión totalizadora de la existencia puede simplificar y profundizar a la vez, en un sentimiento como lo hace Macedonio. Véase sino como recoge la noticia del suicidio de Alfonsina Storni, en Museo de la Novela de la Eterna:

"Pues he aquí que en un día del año 1938 y dentro de un período de mero vivir, de frivolidad, al ocurrir que el cuerpo de Alfonsina Storni tocó las aguas de la muerte la ciudad se desplazó sobre su eje girando su perímetro unos centímetros." (20)

Se trata del mismo autor que al final del capítulo, en nota a pie de página, se considera fracasado y agotado en el empeño de realizar una prosa artística, al no haber conseguido más que la pérdida de 63 lectores, incapaces de aguantar la prosa de semejante escritor.

Y volvemos al punto de partida, el biografismo, la referencia continuada a nuestra perspectiva. No es que el autor sea un egocéntrico o un engreído de sus hechos o su persona; no, no es eso. Como decía Umbral, al escritor sin géneros le es inevitable volver los ojos hacia sí.

En ese volver los ojos hacia sí, el humorista se contempla sin ninguna consideración, sin privilegio alguno. Si hay que reírse de alguien, de quién mejor que de uno mismo. Si se le criticaba al autor omnisciente el que fuese un pequeño dios en la

tierra, que sabía todo de sus personajes (lo que hacían, lo que decían, lo que pensaban o sentían; tanto estando presentes como ausentes); el nuevo escritor no puede caer en esas falsedades:

"De mí sé decir -suerte que me tengo ahí hoy y aquí; sino no sabría nada de lo que piensa una persona en tal emergencia- [...]"
(21)

6.2.3. Humorismo, Política y Visión Social.

El humorista intenta eludir todo acto de solemnidad y pedantería; la pesadez es un defecto que quisiera evitar. Le repugna tomarse las cosas en serio; porque para él la seriedad no es más que la mitad de la vida y no quiere las cosas a medias. Por eso, cuando habla de sí, de la literatura, de los problemas sociales o políticos lo hace siempre desde el humorismo, desde esa visión totalizadora de la existencia (donde el lado serio y el lado risueño se funden y se confunden).

No dogmatiza, no tiene programa ideológico que imponer a las masas; y por eso habla en primera persona del singular, para no decir a los demás lo que tienen qué hacer. No es que el humorista sea apolítico; al contrario, en él recupera todo su sentido etimológico lo político, ya que sólo piensa en el bien del ciudadano, del individuo. Pero como he dicho sin dogmatismos, pues su verdad no se predica como la verdad y sus valores no se predicán como los valores. Por tanto, si alguien le sigue será porque lo haya elegido libremente, porque sea consciente del acto de libertad que ello conlleva. El humorista de verdad no es un hombre de masas, ya que las masas lo que exigen son líderes y él no se considera un pastor de rebaños. Sabe, en su interior, que son muchos los momentos en que uno duda y se siente perdido; pero también sabe que la respuesta debe salir de su interior. Tal vez le gustaría que cada hombre hiciese lo mismo y se parase a buscar su propia verdad: pero sabe que cada individuo es un mundo diferente que se debe respetar (a pesar de lo cual sueña con que algún día la humanidad pueda ver realizada la utopía de la libertad y la igualdad).

Ese pensamiento tiene su exponente más utópico en el anarquismo de Bakunin. Expongamos brevemente los puntos principales del pensador ruso para ver posteriormente las coincidencias con el pensamiento de Macedonio.

En primer lugar, se niega todo nacionalismo; al sustentarse en la idea de la diferencia y la superioridad de unos grupos humanos sobre otros. Frente a ese nacionalismo surge la internacionalidad, la hermandad entre los pueblos, respetando las peculiaridades de cada uno.

Se niega toda religión y fe (aunque, a la vez, se respetan todas las creencias); asumiendo un ateísmo cercano a los planteamientos científicos (señalando a la vez las deficiencias que tiene la ciencia).

Se niega cualquier forma que adopte el estatismo; por ello, se niega el derecho jurídico, la propiedad privada, la herencia o derecho de familia y se reemplaza por el derecho humano que garantiza la libertad y el desarrollo pleno del individuo.

La economía se organiza sobre la base del trabajo y de la propiedad colectiva; negando el salario, como realidad que esclaviza al trabajador. La comuna es la forma más característica de vida asociativa.

"La organización federal, de abajo a arriba, de las asociaciones obreras, de grupos, de comunas, de cantones y en fin de regiones y de pueblos, es la única condición para una libertad verdadera y no ficticia[...]" (22)

Se niega la utilidad del Estado, sistema opresor que se vuelve ineficaz desde el momento en que se mecaniza y se transforma en una finalidad que debe acatar y servir el resto de la ciudadanía. Al respecto dice Bakunin:

"Donde existe el Estado existe inevitablemente la dominación, por consiguiente la esclavitud; el Estado sin la esclavitud -abierta o enmascarada- es imposible: es la razón por la cual somos enemigos del Estado. [en el futuro] El pueblo entero gobernará y no habrá gobernados." (23)

Para entender un poco más esta destrucción del Estado y la estructuración de abajo a arriba, veamos como se refleja este ideario anarquista en La Cuestión Social, una de las plataformas del anarquismo español editado en la ciudad de Valencia el 28 de mayo de 1892 (en pleno fervor anarquista):

"[...] hemos visto en la historia que todo poder constituido es continuador de lo pasado, conservador de lo presente y negación de lo futuro, proclamamos muy alto la autonomía individual y colectiva, como principio, el pacto libre, como medio, y la federación de libres asociaciones de trabajadores libres, como fin." (24)

Este pensamiento que aquí se expone tiene a Bakunin como ideólogo; difundiéndolo directamente o a través de sus correligionarios (como el suizo Guillaume o el italiano Giuseppe Fanelli, quien aprovechando el fervor revolucionario de 1868 viene a España y contacta con los movimientos obreros). Sólo a través de ese contacto personal directo o indirecto se explica que fuesen tan rápidamente asumidas esas ideas; pues los textos de Bakunin son difíciles de conseguir. En 1873, por ejemplo, publica Estalinismo y Anarquía; esta edición se hace prácticamente ilocalizable hasta que se reedita en 1919. En ese texto podemos observar la perfecta sincronía que existe con lo que expresaban en 1892 los valencianos:

"[...] llegará el tiempo en que sobre las ruinas de los Estados políticos se fundará, en plena libertad y por la organización de abajo a arriba, la unión fraternal libre de las federaciones,

abarcando sin ninguna distinción, como libres, los hombres de todas las lenguas y de todas las nacionalidades [...]" (25).

La libertad y la igualdad serían el sustento último del pensamiento anarquista: y la fraternidad, la *solidaridad universal de los humanos* su objetivo último y hasta ahora utópico.

En definitiva Bakunin propone una transformación radical de la sociedad que destruye el viejo concepto de Estado, la propiedad, la herencia, las creencias religiosas, el sentimiento nacionalista e incluso que niega la participación política (este último punto provocará, con el tiempo escisiones en el movimiento anarquista; entre los que querían realizar la revolución social sin entrar en el juego de la política y los que no veían otro medio que el activismo político y la violencia para hacerla triunfar. Este segundo anarquismo es criticado por Macedonio cuando señala: "ha usado la violencia como medio para la no violencia como fin, error psicológico absoluto" (26). Ese ideario se resumía en el Catecismo revolucionario que, a imitación del catecismo cristiano, señala los principios esenciales del anarquismo. Todos ellos podrían resumirse en el que sintetiza el sentido de este pensamiento:

"Gobernarse cada uno a sí mismo, o no haber gobierno político."
(27)

Por ese respeto a la libertad de cada uno y porque rechaza, como hemos dicho, el tono serio y dogmático (por ser fragmentario), puede parecer que Macedonio y su humorismo evitan las cuestiones políticas o ideológicas. Nada más lejos de la realidad. Estos asuntos, como constituyentes que son del mundo circundante, también son recogidos por Macedonio. Si bien, formando parte de esa visión totalizadora, donde lo serio se contrarresta con lo festivo (dos fuerzas, que como los principios taoístas del yin y el yang, andan juntas e indisolubles; pues sólo así puede alcanzar el hombre la armonía en su vivir).

Veamos sino la continuación de la última cita de Macedonio, al final del apartado anterior, donde lo dejamos hablando de su persona y donde nos va a confesar qué haría él con el mundo si tuviese la facultad de trastocar las cosas (no veamos en sus palabras a un activista; ya que el humorista, aunque sea anarquista -o por ello mismo-, no es un incendiario, ni cree en la imposición por la fuerza. La simple idea de la violencia le repugna y, frente a Maquiavelo, considera que mal final tendría un camino iniciado con mal pie):

"[...] saltarían del planeta las 298 morales, las 1413 religiones, las 921 superioridades de raza y nacionalidad, y los 198 motivos de envanecerse de haber nacido en algún punto (¡qué trabajo me dio formular tantas cifras variadas, sin repetir centenas ni decenas!), cuyas despedidas entidades encontrándose y fundiéndose compusieran un grumo que tapara el agujero de entrada al mundo de la infatuación y la mala voluntad." (28)

Este ataque contra todo dogmatismo, contra toda posesión de la verdad excluyente o contra toda creencia de superioridad de unos hombres sobre otros no pretende ser a su vez intransigente. Macedonio ha hecho ir por delante que se trata de su punto de vista ("De mí se decir..."), por lo que puede o no ser compartido.

Como hemos visto, hasta los temas más serios -y, por tanto, más peligrosos por desviarse en mayor medida de lo que debería ser esa visión totalizadora de la existencia (no se olvide que las máximas barbaridades que ha padecido la humanidad se han realizado en defensa del Estado o en nombre de la religión o del concepto de raza o de pueblo)- son tratados dentro de un tono humorístico, que serena la posible tensión que pudieran suscitar. Las aristas cortantes de lo serio se redondean, perdiendo su agresividad, con lo festivo.

Cuando lo festivo desaparece de la vida pública, el equilibrio de fuerzas se rompe y la rigidez de lo serio y de lo oficial impone irremediablemente la coacción; pues lo serio no tiene entre sus rasgos el de la tolerancia, sino el de la severidad:

"[...] hemos creado una civilización de privados sexuales, de prohibidos: [...]" (29)

Por esta razón, Macedonio rebaja y quita solemnidad a los temas graves: acompañándolos de la nota discordante, disparatada y, por ello, festiva: *¡qué trabajo me dio formular tantas cifras variadas...!*. Conoce la lección que le enseña la naturaleza y los ciclos biológicos, las fuerzas opuestas que se contrarrestan y que son fuente continua de renovación y de vida.

Cuando esto no se cumple, cuando se produce la agresión al equilibrio, entonces todos los individuos (de forma directa o indirecta) terminan sufriendolo. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando el Estado (un medio creado para conseguir el bien de la ciudadanía) se desarrolla de forma desmedida y se convierte en un fin en sí mismo: caprichoso, abusivo y autoritario. Una muestra de esa perversión que puede sufrir el Estado la constituye el exceso de legislación: el intervencionismo desmedido del Estado en la vida pública, limitando, imponiendo, obligando, en definitiva, reprimiendo el impulso vital. Un Estado así sólo puede causar perniciosos efectos en la ciudadanía:

"[...] soy el único habitante que se ha impuesto la absorbente ocupación de cumplir todas las leyes dictadas cada semana, lo que me da aire tan triste y desbaratado que constituyo para los congresales un espectáculo lacerante, irrisorio, un asedio de remordimientos y malos recuerdos de tanto legislante disparatar."
(30)

Es constante en el pensamiento de Macedonio la defensa del individuo y la protesta ante la excesiva presencia del Estado, que sólo puede levantar desconfianzas en el ciudadano. Si el Estado es un mal necesario, hay que intentar que ese mal se

desarrolle lo menos posible. Por eso Macedonio es partidario de la reducción de la maquinaria estatal a la mínima expresión posible para que sea eficaz y cumpla con su misión: la de servir de garante de las libertades e igualdades del cuerpo social. Cuando no es así y se desarrolla hiperbólicamente, el individuo se convierte en víctima de esa maquinaria; a la cual tiene que mantener.

En el "Brindis a Marinetti", por ejemplo, a pesar de hablar con admiración tanto de éste, como de Lugones, (a quienes relaciona por considerarles incitadores culturales a uno y otro lado del Atlántico), se lamenta sin embargo de que también ambos den muestra de su "fe en el Estado que apenas a cuantos creíamos que la superior Beldad Civil era: El Individuo Máximo en el Estado Mínimo." (31)

Macedonio manifiesta a continuación su repulsa tanto de las dictaduras que están surgiendo por toda Europa, como de las *democracias y congresos dictadores*; poniendo como ejemplo de ese intervencionismo y prohibicionismo al congreso norteamericano. En todos estos casos, Macedonio ve la persecución y anulación del individuo en beneficio de un ente abstracto e irreal como es el Estado. Véase como se manifiesta la libertad del individuo cuando el Estado rebasa sus funciones: .

"Voto obligatorio, instrucción obligatoria, vacunación obligatoria, celibato obligatorio, matrimonio obligatoriamente perpetuo, abstención de alcohol obligatoria, tamaño obligatorio de ventanas y chimeneas, forma obligatoria del peinado, vacunación antitífica, desratización y desinfección obligatorias, prohibición del juego, del agio." (32)

Frente a este Estado intervencionista que quiere inmiscuirse en todos los rincones de la vida ciudadana, Macedonio señala que el Estado ideal es aquel que garantice la máxima libertad:

"El Estado debe ser meramente el mínimo renunciado de libertad, porque el mayor bien económico y psicológico es la libertad [...]" (33)

Por esta razón, en alguna ocasión llegó a criticar al socialismo argentino porque como todo socialismo buscaba "el maximum de Gobierno" (34) lo que implica coerción del individuo (a pesar de que su hermano fue uno de los fundadores del partido y en alguna época tuvo proximidad afectiva con él), en cuanto que desarrollaba la maquinaria estatal. Si bien señala la labor de contrapeso ejercida por Juan B. Justo para que el socialismo argentino deje de practicar ese fetichismo que es "la fe en el Estado" (35)

El pensamiento político de Macedonio bebía desde los años de juventud del anarquismo (recuérdese la experiencia en tierras del Paraguay). "Anarquismo paradójico" (36) lo llama en feliz expresión David Viñas. Esa paradoja nace de su humorismo, de esa visión totalizadora de la existencia; donde nada se excluye y donde la contradicción y el absurdo no son más que evidencias de

la riqueza y posibilidad que permite la vida (que al romper con la idea de limitación e incidir en la de libertad son, en sí mismos, placenteros).

Su pensamiento político-social se inserta perfectamente dentro de su estética literaria (estética que, no lo olvidemos, tiene como principal objetivo la liberación del individuo de las presiones de la lógica; planteamiento literario que no desentona con el pensamiento anarquista, donde lógica y Estado, razón y represión vendrían a ser sinónimos. De ahí que frente a la razón de Estado se predique la *destrucción del Estado*; y frente a la lógica sancionadora, se desarrolle la ilógica libertaria). En esa función entre estética y pensamiento social no existe sin embargo acritud; pues las fuerzas contrarias o discordantes se atemperan con el tono humorístico. La crítica, cuando existe, se suaviza hasta tal extremo que casi parece un chiste; si bien, detrás de la distorsión estética a la que somete Macedonio su pensamiento político, está clara toda una manera de ver y de entender las relaciones humanas:

"[...] este mundo no es como los días jueves que alcanzan para todos, sino corto, de economizar, que se consume por donde lo gastan, disfrutándolo el que llega primero -que no son todos- [...]"
(37)

Estamos en la Ilógica de Arte, en el absurdo lingüístico, donde se juega y se enredan las palabras en su sintaxis y en su semántica. De esta manera y como dicho de soslayo, para no molestar, ha dejado una crítica contra todo sistema injusto en el reparto de las riquezas o que genere situaciones de privilegio. Como no quiere parecer serio, inmediatamente pide perdón por distraer al lector con estos asuntos parciales y materiales; cuando está en una tarea más trascendente, totalizadora y artística: la de crear un arte de verdad -que enseñe la verdad del arte-: nada que ver con la política (el arte del engaño y de la infatuación).

Por esta razón es por lo que Macedonio rechaza la política (como hace el anarquismo), por ser el arte de los políticos, del sometimiento de todos a la voluntad de unos pocos; donde el engaño, el abuso y las promesas incumplidas son la expresión más corriente (pues el arte del político consiste en "adular al Pobre para vivir de él" (38). Por eso Macedonio separa nítidamente las ideas estéticas de las ideas políticas (que quedan excluidas de cualquier manifestación artística).

Un ejemplo perfecto de todo ello se produjo en el ya mencionado "Brindis a Marinetti", donde Macedonio mostró una doble actitud ante el artista (al cual reconoce en lo que vale) y ante el político o ideólogo (con el cual entra en clara oposición):

"Pero la verdad es, señor Marinetti, que me privé del placer de acompañaros porque aún no se había definido vuestra visita como exenta de propósito político, y habría tenido que molestar con salvedades un ambiente de cordialidad." (39)

A pesar de esta separación entre estética (arte) y política, Macedonio manifestó reiteradas veces los puntos básicos de su pensamiento ideológico; aparte de los textos literarios, son buena prueba de ello su correspondencia privada y el estudio "Para una teoría del Estado" que abarca escritos elaborados a lo largo de casi treinta años (entre 1917 y 1945) y que se incluye en el volumen de Teorías. En este ensayo que recoge escritos en su mayoría inéditos o a medio esbozar, Macedonio diserta sobre aspectos tan diversos como su visión de la política o del Estado, el papel que debía desempeñar la economía, la justicia, e incluso reflexiona sobre las consecuencias de las dos Guerras Mundiales, cuyos efectos padecía toda la sociedad.

En estos escritos Macedonio afina más su pensamiento político. En ellos adquiere pleno sentido aquella afirmación que realiza en uno de los editoriales de la *Revista Oral*, cuando señalando la evolución de su pensamiento dice:

"En aquel tiempo yo era socialista y materialista. Hoy soy anarquista spenceriano y místico." (40)

En su anarquismo spenceriano Macedonio señala sus límites y sus influencias. Cercano afectivamente al anarquismo: al ver al Estado como un peligro que tiende a la coacción, al señalar que una "Asamblea Nacional Soberana" (41) sería más representativa que el gobierno por votos de un partido político o al reconocer que en su lucha social, en su inconformismo existen razones históricas que lo justifican.

Sin embargo, también muestra diferencias que le aproximan a posturas propias del liberalismo. Señala que el Estado debe ser mínimo pero que tiene que existir, pues tiene su razón de ser como "órgano de coerción de la Mayoría" (42) que le asigna el ejército o defensa nacional (aquí habría otro rasgo diferenciador con el internacionalismo ácrata) y la policía o seguridad ciudadana. Estos serían los límites en que se tiene que mantener el Estado, garantizando con el ejército y la policía la libertad del ciudadano; no empleándolos para reprimirlo, aunque vaya contra el Estado mismo. Pues el individuo tiene derecho a opinar libremente:

"La libre emisión de ideas por desatinadas y perversas que parezcan es el mejor camino para que prevalezcan las mejores ideas." (43)

Considera también que la *propiedad* es indispensable para el hombre, y que debe tener un "Capital Natural" (44) mínimo que garantice al hombre poder vivir de su propio trabajo, y que sólo debería extenderse a lo que sea capaz de defender por sí mismo, siendo el resto de la propiedad comunal (vuelve otra vez, como vemos, a hacer una síntesis entre anarquismo y liberalismo).

También considera que el Derecho es un bien al sustituir la fuerza por una mediación razonada entre las partes: garantizando la libertad del individuo frente al Estado.

A pesar de las diferencias que mantiene con algunos aspectos de la teoría anarquista (como que no tiene una manera eficaz de llevarse a cabo o el liberalismo absoluto del individuo), sí que reconoce la visión optimista que tiene de la naturaleza humana y la belleza utópica de su pensamiento; por lo que, independientemente de algún aspecto negativo que haya podido acarrear esta teoría:

"[...] siempre habrá sido y será benéfica por su contenido esencial anti-egoísta" (45)

En otro momento lamenta, con cierto desánimo, que ya no se pueda encontrar ningún verdadero anarquista que pueda seguir sosteniendo "la esperanza de todos" (46); pues hoy en día anda mezclado y confundido con otros errores como el maximalismo ruso y el socialismo.

También sale en defensa de la anarquía -"ésta es un ideal" (47) (que predicaba la necesidad de convivencia, la tolerancia y el respeto mutuo)-, cuando se la niega y se la confunde con expresiones como: *estado de anarquía* (al referirse al estado de caos social en que se sumergieron algunos gobiernos tras la I Guerra Mundial).

Todas estas nostalgias le llevan en los años 40, rodeado de un ambiente belicista que favorece el desarrollo del Estado y los gobiernos totalitarios a gritar con fuerza renovada algunos de los principios que alentaban en el anarquismo embrionario, como la solidaridad, la internacionalidad y la negación del Estado (que acabaría con la codicia, los nacionalismos y las guerras):

"Yo propongo hacer rica a toda la humanidad". (48)

"Soy antiestatal; toda civilización verdaderamente avanzada en lo sincero es verdaderamente antiestatal". (49)

En cuanto a las fronteras, aboga por su supresión y por la conclusión de las disputas económicas entre todos los países. A decir esto está pensando en la América hispana y defiende la creación de la "ciudadanía americana" (50). Animando a que sea Argentina el primer país que, dando ejemplo, marque el camino a seguir: sirviendo de motor para los demás.

Señala también, ciertas reglas o principios que deberían cumplirse para lograr la prosperidad y la felicidad en ese nuevo orden social. Entre otros puntos señalados figura el siguiente:

"[...] que no exista ninguna persona que sólo viva para el jornal, es decir para vender trabajo por dinero y comprar mercaderías con el dinero. El 50% de todo el consumo de un obrero y su familia debe ser de producción directa y para esto cada hogar debe tener un área de terreno cultivable." (51)

Cómo o dónde poner esto en práctica será la idea que más entusiasme a Macedonio de entre todas las reformas que podrían llevarse a cabo en pro de una sociedad solidaria, pacífica y próspera. Ese ideal se desarrollaría en lo que él llama la

Ciudad-Campo. Concepto que delimita y concreta; y que intenta recoger lo mejor de ambos espacios. Realidad utópica que nos recuerda en alguna medida la fusión entre la Comuna y la Granja; que hace regresar la vida humana a un estado de armonía entre los individuos y con la naturaleza.

Tal vez por la imposibilidad de cumplirse este sueño, idea una solución utópica: la del *buen déspota*, con este título, escribe el último capítulo de su Teoría del Estado. Se trataría de una especie de guía, de timonel que condujese por la mejor senda a la ciudadanía desorientada; siendo el prototipo de hombre civilizado. Tal vez una forma utópica para realizar una utopía.

En un acto de confesión que le honra y que mostraría sus cualidades para el cargo, Macedonio manifiesta su sueño de ser ese guía que, como Moisés, conduzca a la humanidad al Paraíso, aunque ese Edén esté vedado para él:

"Toda mi vida quise ser ese Déspota. Yo quisiera ser ese Déspota. Me atengo al precioso proverbio español: "Hágase el bien y hágalo el Diablo"." (52)

Este sueño viene a coincidir con aquel otro que entre bromas y veras llegaron a idear él y sus jóvenes amigos para llegar a la presidencia argentina (esa conquista de Buenos Aires para el Arte y para el Humanitarismo se recoge en el Museo de la Novela de la Eterna. Episodio que también recordará Enrique Fernández Latour). Con lo que tenemos en Macedonio un guía del absurdo mental, que conmueve las seguridades del ser (a través del arte) y un guía de la ilusión de sus conciudadanos. Todo ello para mostrar la vocación humanística que se evidencia en todo su ser: tanto en la esfera del arte como fuera de ella.

Si la liberación de la humanidad sólo pudiera llevarse a cabo con la firme dirección de un Déspota, una figura paterna, entre severo y comprensivo (esa *mano de hierro en un guante de terciopelo*, metáfora con la que le gustaba designar James Guillaume a Bakunin) que sólo quiere el bien de su familia (en este caso la humanidad), qué mejor Déspota que Macedonio, en quien sabemos que la soberbia, la codicia, el ansia de poder y la injusticia no tenían cabida.

Como prueba de ello estaría su cuento "Tantalia". En él se relatan los miedos de una persona al sentir como perdía su sentimentalidad. El autor se desdobra en el Yo del narrador (que relata en tercera persona, como mero testigo, los hechos) y el Yo del personaje (que reflexiona en primera persona). Este personaje al que el narrador se refiere como El, mantiene esporádicos diálogos con Luis, un amigo, y especialmente con Ella, su amante. En el cuento se relatan los miedos que tiene El al sentir como va perdiendo su sentimentalidad; intenta reeducar su sensibilidad con una plantita (una mata de trébol) que le regala Ella; convirtiéndola en símbolo de su amor. Pero ante el miedo de que pudiera morir deciden desprenderse de la planta depositándola en un vasto trebolar. El, sin embargo, no puede vencer la tentación y arranca otra matita de trébol que se lleva a escondidas. Ha

decidido no salvar el amor sino destruir el mundo por el camino opuesto, torturando al ser más débil de la creación, una plantita, por el ser más complejo de la creación, el hombre. En su estrategia la aproxima al sol, pero sin que llegue a recibirlo y el agua se dispone por todo su alrededor pero sólo le da la justa para que no muera. Con ello quiere comprobar si el Cosmos puede aguantar tan tamaña injusticia o si se autodestruirá para no contemplarla.

Es aquí cuando Macedonio realiza una significativa equiparación entre el sufrimiento de esa plantita inocente y el sufrimiento de miles de seres humanos privados también de lo más preciso.

"El mundo es una mesa tendida de la Tentación con infinitos embarazos interpuestos [...] El mundo es de inspiración tantálica: despliegue de un inmenso hacerse desear que se llama Cosmos, o mejor: la Tentación. Todo lo que desea un trébol y todo lo que desea un hombre le es brindado y negado." (53)

Esta tortura a la que El somete a la inocente plantita se termina cuando vuelve a surgir el deseo, la pasión, el amor que Ella encarna; pero antes debe expiar tanto mal con el llanto que limpia su alma. De esta forma Macedonio descubre la lucha de fuerzas que viven en el ser humano, que navega entre el Ser y el No-Ser, entre el amor y el odio. Para concluir, los amantes se funden en el acto amoroso; símbolo de encuentro y desencuentro, de autoaniquilación y de supervivencia.

"Los he visto amarse otra vez; pero no puedo mirarlo a él o escucharlo sin súbito horror. Ojalá nunca me hubiera hecho su terrible confesión." (54)

Sólo aquel que es capaz de conmoverse por ese pequeño crujir de las raíces de un minúsculo vegetal, al ser arrancado de la tierra, y que sufre íntimamente el dolor que le produce el conocimiento del mal (sin por ello, provocar el dolor ajeno), sería digno de ser ese déspota o ese guía de la humanidad).

Para finalizar una breve cita en que Macedonio expone su ideario, donde funde el pensamiento místico con el pensamiento político; de gran trascendencia al ser leída ante los jóvenes que acudían a escuchar la Revista Oral:

"[...] la beldad civil, o sea la Libertad, el Estado Mínimo, que es mi otro tema u obsesión, será otro de mis tópicos." (55)

En ella Macedonio hace una de sus creaciones lingüísticas, la palabra *beldad*; algo nuevo, más intenso y prometedor. Una palabra que podría aplicarse a su vivir, a su pensamiento y a su arte, pues sintetiza los dos principios que Macedonio buscó en todas las cosas: la belleza y la verdad. Un arte y un pensamiento que buscaban la belleza, el desarrollar cada respectivo ser en armonía; y que perseguían por encima de todo (frente al realismo decimonónico, el concepto de verosimilitud o la falsedad política) la verdad, la sinceridad.

6.2.4. La escritura como diálogo.

En Michel Foucault encontramos una opinión que nos puede aclarar el por qué de este vacío existencial; el por qué esta negación de la literatura. Según nos dice sería uno de los rasgos identificadores de la literatura contemporánea: la conquista de ese espacio neutro; donde el sujeto, el lenguaje, descubre el vacío que le aprisiona y del que no puede escapar. La separación inevitable entre arte y realidad, entre arte y vida. Por esa negación, llega a descubrir el vacío en el que se sustenta y a tomar conciencia de las posibilidades de ese vacío; de su existencia más allá de los límites materiales, venciendo la barrera del tiempo y de la muerte:

"La palabra de la palabra nos conduce por la literatura pero quizás también por otros caminos, a ese afuera donde desaparece el sujeto que habla." (56)

He aquí la verdad de una época, la verdad del arte nuevo, donde el lenguaje descubre su ineficacia para representar la realidad, la vida, lo exterior a la palabra misma; por este motivo, se negaría toda posibilidad al género autobiográfico; pues la palabra no puede transmitirnos ese biografismo, ese ser tan ajeno a ella misma.

"El "sujeto" de la literatura (aquel que habla de ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del "hablo"." (57)

Por esta razón, cuando Macedonio concluye la escritura de su texto, de la obra de arte, cambia de dimensión y regresa a la vida, a la realidad, cerrando la puerta del arte tras el punto y final.

"Dejemos esto y sigamos viviendo, me digo. Y concluyo." (58)

La batalla que debe ganar la palabra artística es otra que la de lograr convertirse en embalsamadora de cadáveres. Su propensión es la negación del tiempo destructor, el eternizarse en su vacío, no la necrofilia. Por eso Macedonio arremete contra la literatura, destruye la vieja literatura, para crear sobre las ruinas el verdadero arte de la palabra. Contra ese arte como representación que sólo sirve como pasatiempo, como simple cotilleo informativo ("a veces sus lectores tenían un volumen en las manos y otro en la oreja"; con lo que el verdadero artista llega a sentir añoranza de la página en blanco "que habríase de volver a inventar como el agua en el cabaret" (59), Macedonio levanta su metafísica humorística: esa destrucción de la lógica por la creencia en un absurdo perfectamente elaborado y conducente a la felicidad (la misma felicidad que uno siente cuando se ve liberado de una carga).

Macedonio sabe que esta revolución artística va a producir inquietud y perplejidad en el lector sorprendido (aquel que pillado por sorpresa por el autor y atrapado en la ilógica no

sólo no disfrute y se libere, sino que se niege a colaborar; añorando su vieja posición receptiva, más cómoda que la nueva que se le plantea, donde se requiere de su colaboración consciente para que el texto sea eficaz y se cumpla su propuesta). Macedonio también sabe que este nuevo arte se puede asumir o dejar de asumir por el receptor sin que pase nada; pues sólo es eso, arte (ni más ni menos que arte).

Una dimensión donde el hombre que se acerca, que conoce más, puede llegar a saberse más ignorante de lo que desconoce; tal vez, un nuevo concepto de la sabiduría y del sabio que recupera el viejo principio socrático. Esta proximidad con Sócrates puede llegar hasta la *mayaútica*, donde el escritor, a manera de maestro, también va alumbrando en la mente del alumno-lector las verdades que guarda, sin saberlo, en su interior. En este caso el alumbramiento de la ilógica conceptual, el gozo de la libertad de pensamiento, de la libertad de representarse el mundo a través de un estado de vigilia; donde lo real y lo irreal se funden y las leyes de racionalidad se desordenan. Esta es la buena nueva; palabra que requiere de un lector activo para que se cumpla eficazmente.

"[...] con la presente obra entendemos hacer el lanzamiento, la primera entrega, la soltura, despavorido lector, de la inesperada y acreditada literatura Confusiva y Automatista, de lectura fácil (de omitir), en la que se espera tanto... del lector, de su originalidad [...]" (60)

De estas nuevas relaciones entre emisor y receptor nace el juego continuo, la confianza y la confidencia que el artista mantiene con el lector que le sigue y acompaña; al cual pretende hacer sentir y descubrir su arte. Macedonio reiteradamente hace referencia al lector, lo interroga, lo incómoda (para su bien, para que salga de su letargo de siglos), lo dirige, en definitiva. Para ello, no desaprovecha las ocasiones que le brinda el lenguaje, con su polisemia; lo cual desconcierta inicialmente al lector, hasta que coge el sentido o los diferentes sentidos del mensaje lingüístico (que se hace más rico y a la vez más placentero):

"Si se llega a saber que algo más puede ignorarse de él nos apresuraremos -hágase a un lado, lector, que podemos atropellarlo- a comunicarlo." (61)

En ocasiones, Macedonio tiene que amonestar a su lector; pues acostumbrado a la prosa informativa, se entusiasma con los datos concretos, con las anécdotas, con los jirones de vida aparential. El autor sabe que es difícil reconvertir al lector en tan poco tiempo, que será necesario tener calma con él y perseverar en su adoctrinamiento en el nuevo arte narrativo (donde la realidad sufre un proceso de abstracción y la mirada del lector ya no debe codiciar las sombras de la vida, sino las luces del arte).

"Hace cinco años conocía a la mamá de un amigo rosarino y vine a saber que..."

No lea tan ligero, mi lector, que no alcanzo con mi escritura adonde está usted leyendo. Va a suceder si seguimos así que nos van a multar la velocidad. Por ahora no escribo nada; acostúmbrese." (62)

Lo que Macedonio no quiere es un lector sin vocación, somnoliento: pues en este tipo de lector estaría la ineficacia de su prosa artística. Cualquier acción se tolera, menos la de dormirse o escoger esta lectura para dormir.

Al lector se le informa también de cuando el autor abandona momentáneamente su escritura, por otras ocupaciones que le reclaman; para que sepa que en ese instante no está leyendo (lo que tal vez, si le pilla por sorpresa, éste llegue a creérselo):

"Un instante, querido lector: por ahora no escribo nada. Estoy callado para meditar acerca de un telegrama que leo en *La Prensa* [...]" (63)

Otras veces se le propone al lector colaborar en la tarea emprendida por el autor, lo cual no siempre es fácil: pues en ocasiones el lector se muestra reacio a tener que trabajar o a tener que ponerse donde el autor le señala, cuando el preferiría estar cómodamente en su casa con un autor que le diese menos trabajo:

"Si usted por ejemplo (adopte usted la hipótesis; es justo que usted también sea obsequiado con supuestos) presumimos que es mezclado con el pavimento por un automóvil... Noto que usted es moroso en calzarse la hipótesis que le he brindado. Mientras espero que se la pruebe, lector, para ganar tiempo me ocuparé de otra cosa. [...]" (64)

Como vemos a pesar de ser meras hipótesis, supuestos mentales, el lector en algunos momentos es remiso a colaborar con el autor. Éste, a su vez, no desaprovecha la ocasión de jugar nuevamente con el lenguaje, haciendo uso del circunloquio (*mezclado con el pavimento por un automóvil*), o de los juegos de significado (*calzarse la ... se la pruebe*; donde la hipótesis puede adoptar la forma de una bota nueva que aprieta un tanto al cliente y no termina de decidirse entre comprarla o no). Pero el autor no es una persona malévola y sólo estaba jugando con el lector, le está probando para verificar que se trata de un "lector de buen humor [...pues...] mi hipótesis no será en su mente más que un ensueño sin consecuencias." (65)

Este rasgo del buen humor, necesario en el lector, no hay que menospreciarlo, pues supone la condición indispensable para poder seguir al humorista y sobre todo sus diabluras; como la que puede sentir un lector que de repente, sin esperarlo y cuando leía plácidamente, se ve convertido en autor, con toda la responsabilidad del cargo:

"He aquí un prólogo cuya continuación depende del lector; se lo abandono." (66)

Si el lector a estas alturas del relato no ha salido corriendo es posible que se dé cuenta que todo esto no es más que una broma, que todo esto no es más que arte por la palabra. Sus implicaciones al otro lado de la página sólo requieren de entendimiento y reconstrucción intelectual del mecanismo que ha seguido el escritor en su creación. De esta recreación el lector obtiene un placer por mimesis con el artista.

Sin embargo, a pesar de saber que el lector no puede intervenir en la obra de arte, sí interpreta los mensajes que el autor le envía; por ello, puede llegar a sentirse halagado cuando éste le pida ayuda en un momento dado:

"Pero pido al lector ayude a no meterme en incidencias. A veces se pierde la vida en un incidente. siendo la vida útil y los incidentes inútiles." (67)

Uno, después de leer esto, no sabe si realmente era el autor el que solicitaba la ayuda del lector o el que fingiendo ser socorrido nos estaba socorriendo. No sería extraño que lo pensáramos, pues en la *mayéutica* el alumno-lector cree estar resolviendo por sí mismo las respuestas a las dudas que le plantea el maestro-autor. cree estar sacando de sí todos los conocimientos: hasta que su inteligencia le dé para reconocer que sólo ha sido dirigido por el camino que éste le estaba marcando. En nuestro caso: el de la creencia en un absurdo lógico, en la todoposibilidad intelectual. En estos últimos ejemplos, el creer primeramente en la posibilidad del diálogo entre el autor y el lector para, en un segundo momento, disfrutar reconstruyendo el proceso mental elaborado por el artista para burlar nuestras defensas lógicas.

Y, sin embargo, aunque parezca increíble, no siempre el público está al otro extremo de la obra sin poder intervenir. Hay ocasiones en que ese guante lanzado por el autor (con que les incita, les provoca o les halaga) es recogido por el respetable que no sólo recibe la obra sino que también desea participar en ella y concluirla. Así ocurre con una experiencia fantástica como fue la *Revista Oral*. Experiencia vanguardista donde los autores no publicaban en ella sus textos, sino que los leían ante un público entusiasta, en gran parte juvenil, que asistía entre el fervor y la perplejidad a esa fiesta del nuevo espíritu artístico. A este público Macedonio sólo quiere decirle lo indispensable (vuelve otra vez a fingirse un oidor, vuelve otra vez a la *mayéutica*); pues lo que quiere es escucharles, palparles el ánimo a las nuevas generaciones, ver el efecto de sus palabras en las caras y los ojos de esos jóvenes que representaban el futuro:

"Breves seremos: traemos más que escuchar, que de decir: un público de privilegio como vosotros debe hablarnos cuanto antes; por primera visita imprevista, seremos breves, y yo el primero, para oír cuanto antes la sugestión de vuestro vivir de inquietud." (68)

6.2.5. La autobiografía apócrifa.

En su negación de la literatura realista uno de los géneros que más va a parodiar es el género autobiográfico; la rememoración de vivencias, peripecias o anécdotas gratas al lector y gratas al escritor en el momento de recrearlas.

En este sentido los escritos incluidos en el apartado que lleva por título "Papeles de Recienvenido" podrían considerarse como una desintegración paródica del género autobiográfico. En ellos Macedonio nos cuenta no sus anécdotas ni los sucesos reales que le acontecieron, sino una serie de recreaciones mentales que conceptualizan e irrealizan su supuesta biografía. Desde la Ilógica de Arte Macedonio no nos entrega una biografía cualquiera, un intento de captación de la biología, sino una autobiografía artística (sólo justificable desde el arte y para el arte).

La autobiografía se sustenta en el hipnotismo que produce en el lector la presencia de la primera persona del singular. Ante esa postura confesional que lleva implícito el yo; el lector se acomoda en su asiento para disfrutar de la confidencia. El diálogo entre las partes (autor-lector) parece más real, más auténtico y el lector llega a confundir e identificar ese yo del autor-personaje que habla con el yo del autor-persona que escribe el relato. Esa confusión de planos que en el género autobiográfico tradicional confluían o, al menos, se fingía confluír, en Macedonio se disgregan, se hacen autónomos; pero sin que llegue a tener plena certeza de ello el lector, sin que lo asuma. Es más, para que ese biografismo no se sepa si está basado en la realidad o en la fantasía del autor, éste mezcla ambas tendencias de tal manera que resulta difícil, o casi imposible, decir dónde comienza o acaba no sólo la realidad, sino lo verosímil siquiera.

¿Sería la biografía del autor?. ¿la del autor-personaje?, ¿la de otro personaje?, ¿la de ninguno de ellos o de todos juntos?. Esta es la simultaneidad de planos que mezcla Macedonio; simultaneidad que pudieron discernir y separar, en alguna medida, los amigos que le conocían y leyeron semejante recreación. Pero nosotros, lectores más alejados, intuimos algunos restos biográficos de Macedonio que cumplen la misma función que la breve anécdota informativa en el chiste concienencial, atrapar por el interés mostrado al lector, fingiéndole dar más datos informativos; para desde ahí, conducirlo a una esfera meramente artística, donde lo biográfico no cumple más que una finalidad anecdótica, funcional. Lo importante tanto para los lectores que lo conocieron, como para nosotros, que tenemos de él un conocimiento indirecto, no es la parte real biográfica (que existe como estructura que sustenta la irrealidad lingüística) sino la elaboración artística que ha creado con esos materiales humanos.

Pero hasta aquí no habría gran diferencia con la mayoría de las obras autobiográficas, todas ellas son una selección de anécdotas, más o menos irreales al ser recreadas por la memoria,

y elaboradas artísticamente, a través de la palabra. La diferencia estriba en el valor que se le da al elemento real, el papel que éste desempeña y como es elaborado.

En Macedonio la realidad sufre un proceso de desarticulación, se separan sus componentes y se la reconstruye desde la ilógica, desde el absurdo intelectual. Se trata de una realidad desmenuzada y reconstruida de tal forma que no recuerde a la realidad originaria o que, al menos, se vea la gran diferencia que separa a esta nueva representación, de la realidad conocida; de tal forma que cualquiera pueda darse cuenta de que se trata de dos mundos diferentes. Para ello, Macedonio desordena el tiempo, descoloca el espacio y anula la ley de causalidad; la visión racionalista de la realidad se desmorona y aparece un mundo ignoto, desconocido hasta ahora.

Macedonio nos introduce de lleno en esa realidad intelectualizada; nos zambulle por sorpresa y desde el principio para que el impacto de esa imagen novedosa, de esa nueva realidad atrape al lector, impidiéndole que huya. Para ello nada mejor que comenzar con la estructura más típica del chiste concienstial, con un juego del lenguaje, donde el absurdo se crea por la ilógica semántica: "Fue tan fortísimo el golpe que [...]" (69). Así comienza el primer texto ("El Recienvenido") pero en este caso Macedonio no remata el chiste. Nos informa de que ha habido una fuerte colisión, la cual ha producido fuertes temperaturas en la región, y de que los más viejos del lugar no recuerdan nada parecido en los últimos cuarenta años. Inmediatamente pensamos en una tragedia: tal vez una colisión de vehículos con materias inflamables o quién sabe si no será un meteorito que haya impactado con la Tierra.

Hasta aquí nada anormal con respecto al género autobiográfico. El autor parece que nos va a contar un suceso excepcional que tal vez conoció o vivió y comienza relatándolo en pasado, que es el tiempo propio de la rememoración. Lo que sorprende es como continúa, como el autor comienza una larga digresión y nos deja el ánimo suspendido y contrariado. Eso no se le hace a un lector atento que le lee con curiosidad a uno; salvo que lo que vaya a contar incida en lo que relata.

El tono distendido, con que Macedonio continúa esta primera frase, le sorprende al lector y se pregunta cómo el autor puede estar pensando a la vez en algo aparentemente intrascendente (como que tampoco se le recuerde a él con dinero en ese mismo período de tiempo). Basta esta nota para que la expectativa y el alarmismo que había sentido el lector se desinflen y continúe (no sin cierto desagrado por la información que se le escamotea) la lectura del primer y largo paréntesis digresivo que utiliza el autor. En esa digresión que se extiende a lo largo de cinco párrafos, el autor realiza una tarea de desmantelamiento de las expectativas informativas realistas e introduce directamente al lector en el absurdo.

Comienza hablando de los intervalos de cuarenta años, para luego conseguir que este concepto temporal que sólo tiene

existencia mental se transforme en una realidad tangible. Hasta el punto que pueden sufrir el atropello de una locomotora, con la dificultad que ello acarrea para su reconstrucción. A partir de aquí se desarrolla una secuencia de pequeñas partículas de realidad que, engarzándose con otras, crean una unidad ilógica; la cual a su vez se engarza con otra unidad ilógica, creando una sensación de irre realidad. Lo que podríamos definir como *absurdo desencadenado*; es decir, una espiral sobre un principio absurdo que no hace más que crecer con la incorporación de nuevas secuencias ilógicas: (registrado un terremoto) (y puestos hacia fuera sus bolsillos), (se le coloque en el departamento contiguo) (al de intervalos de 40 años).

Vistos por separado, cada uno de estos paréntesis tendría sentido lógico; pero vistos sin los paréntesis, según Macedonio los redacta, nos damos cuenta como la realidad se ha descompuesto en pequeños elementos lingüísticos, que reconstruidos arbitrariamente (arbitrariedad sólo aparente pues estamos en un arte consciente) carecen de todo sentido lógico. Con ello se explotan nuevos y sorprendentes significados, desde la polisemia (*registrar*), hasta la equiparación de un nombre abstracto (*intervalos*) con uno concreto (apilable en una sala).

Mientras el lector asiste estupefacto a ese absurdo desencadenado, va recibiendo pequeños datos informativos que le siguen manteniendo en contacto con el tema central del relato; se trata de una autobiografía. En este sentido, se recopilan datos sobre el autor: ha escrito "La Guía del Cojo en el Camino Recto de la Vida", posee un temperamento *instructivo* (lo cual explicará las constantes digresiones informativas) y confiesa aborrecer las estatuas y que no le gusta viajar, pues:

"[...] uno está expuesto a hablar idiomas que no sabe, por no estar callado en alemán, que tampoco lo sé hacer." (70)

Vuelve el autor a hacer uso de los contenidos semánticos para entrar en el absurdo. Aquí por contraste, por la antítesis: siendo capaz de hablar sin conocer el idioma y siendo incapaz de mantener silencio en ese idioma (única manera posible de hablar cualquier idioma sin necesidad de haberlo aprendido); pues desarrollando la lógica, si uno no sabe alemán, no debiera conocer como son los silencios alemanes. Lógica coherente, salvo que se olvida que todos los silencios se expresan de la misma manera (¿o habrá diferencia?). Ese despiste insignificante es el que el autor le pone al lector para que caiga en el absurdo creído.

Pero continuemos, nos dice el autor, donde nos habíamos quedado, es decir, en el principio: con un fuerte golpe, una catástrofe tal vez. Nada de eso, se trata de un accidente sufrido por el propio autor. El lector genera nueva expectativa y se dispone a asimilar la información que le llegue. Para que pueda verificar la veracidad de los síntomas, de los golpes y de las dos zonas que entran en contacto (el autor y el suelo), el narrador nos detalla el percance y sus efectos; lo cual podrá

experimentar el lector si quisiera (burla de paso del método de conocimiento empírico):

"[...] los signos premonitorios o semiológicos de haberse dado un golpe son: tumefacción en la región receptora, gran número de espectadores que antes estaban ocupadísimos a varias cuerdas de allí, tres vigilantes a pitadas alternantes..." (71)

Como vemos el autor vuelve a defraudar y a burlarse de las expectativas que el lector se había hecho; esos no son los síntomas físicos que esperábamos. Sin embargo, no deja de haber cierta lógica interna dentro de este aparente absurdo; es ahí donde el lector reconstruye el proceso de creación mental que ha llevado al autor a idear ese encadenamiento ilógico.

Este fragmento del primer capítulo de Recienvenido, se continúa con un segundo titulado "El accidente de Recienvenido", donde el narrador aclara algunos datos interesantes del percance. Nada mejor para ello que sustituir el monólogo en primera persona por el diálogo, donde el protagonista se convierte en uno más de los personajes; desesperado ante los hechos y sin la protección del narrador. Con ello, aparentemente, se quiere reafirmar la objetividad de los acontecimientos, transcribiéndolos tal como sucedieron. Pero esa reproducción no nos descubre una realidad conocida, sino desconocida y absurda; si bien es un absurdo que se sustenta en las posibilidades que le permiten las circunstancias y la polisemia del lenguaje. Así, basándose en el absurdo intelectual, en una ilógica coherente, el lector entra en la irracionalidad siguiendo los propios mecanismos de la razón. Mecanismos que le han enseñado al policía, por ejemplo, que cuando haya una agresión interroga a las partes, pregunte por las causas y determine responsabilidades. Esta lógica sistematizada es la que produce la siguiente situación:

"-Me di contra la vereda.

-¿En defensa propia? -indagó el agente

-No, en ofensa propia: yo mismo me he descargado la vereda en la frente." (72)

El único despiste existente es el que sufre el policía por exceso de profesionalismo, confundiendo un traspies con una pelea. Asumido ese error por el lector (una vez superada la contrariedad o desagrado primero que pudiera recibir por escamoteo de información y desviación hacia el absurdo; reconstruyendo el mecanismo placentero de elaboración de la ilógica concienencial), sigue la lógica del agente que equipara la vereda con un elemento activo, con voluntad propia, capaz de sentir odios, malquerencias y de provocar por tal causa una agresión.

Este exceso de profesionalismo recuerda la anécdota de los aduaneros (que estudia Bergson (73) y de la que también se hace eco Macedonio) que después de salvar a unos naufragos les someten al correspondiente trámite administrativo, preguntando si tienen algo que declarar. La diferencia entre el automatismo de Bergson y este suceso que describe Macedonio, es que en el primero puede

haber cierto despiste o un profesionalismo mal entendido, que ni siquiera repara en el estado del viajero; mientras que en el segundo no sólo no hay un desliz sino que hay la creencia en el absurdo razonado, al equiparar una acera con un supuesto agresor. Mientras que en el primer chiste hay una persona humana que sale dañada en su condición por los rigores administrativos; en el segundo caso tal daño no se produce, ya que es el mismo personaje el que se ríe de sí mismo, se propone como asunto risible y como mero trampolín para acceder a la irracionalidad. En la primera situación la persona sensible ve interrumpido el acceso a la felicidad, al contemplar ese atropello administrativo del que salen personas perjudicadas. En la segunda todos los participantes salen gozosos del lance, pues no ha habido ningún damnificado, ni siquiera el personaje de arte que sufre el traspiés (y en el caso de que identificásemos a ese personaje con Macedonio, y pensásemos que rememora un hecho real, el simple gesto de superación de ese antiguo percance y la dicha actual que muestra sería prueba más que suficiente para que no existiese la compasión y si el gozo de poder disfrutar de la libertad racional que permite al lector ese absurdo propuesto).

Este absurdo, surgiendo de una anécdota que se reduce a las cinco primeras palabras (*Me di contra la vereda*) se sustenta no sólo por la lógica disparatada del agente, también colaboran, para hacer de ese absurdo un universo cada vez más coherente, el resto de los testigos del accidente; incluido *un reportero* (otra institución social, como ocurre con *el agente*), que cree o quiere ver en ese insignificante lance una noticia sensacionalista: una compleja trama que mezcla cuestiones amorosas (¿Puedo anotar oposición de familia a su noviazgo?), *un viejo resentimiento*, por parte de la vereda hacia Recienvenido o un posible intento de suicido por negocios en quiebra.

Cuando todas esas posibilidades son negadas por el accidentado que declara con modestia (¡así cómo va a llegar uno a ser famoso, ni siquiera en revista de sucesos!) que la causa de su propio traspiés fue *el cordón de la vereda*, el periodista, profesional de la información y de la desinformación que vende más ejemplares, visualiza y redacta la noticia:

"-Alguien, un desconocido desde mucho tiempo atrás para usted, avanzó resueltamente y desenfundando un cordón de la vereda *Colt-Browing* se lo disparó" (74)

Con lo cual tenemos el bordillo convertido en pistola automática y arrojado con intenciones malévolas por un desconocido inexistente contra la cabeza de Recienvenido, para limpiar alguna vieja querella de la cual él no era consciente que existiera. Ante esta manipulación informativa de los hechos, el protagonista reivindica su situación privilegiada queriendo imponer su versión de los acontecimientos como la verdad absoluta; ya que, en primer lugar, le sucedió a él y, en segundo, nadie más había a su alrededor en ese momento. No sólo se le niega esa posesión de la verdad, sino que incluso se le niega que fuera él el primero en llegar al lugar; hasta el punto de poder

afirmar que le estaban esperando, como a quien llega tarde a una cita, en el lugar del accidente.

Todo esto le sirve a Recienvenido para reflexionar y darse cuenta que tal vez sea cierto, pues como le señala su propia experiencia: "el accidente es la única cosa que yo nunca he visto desperdiciar" (75). No hay actividad o negocio, por importante que sea, que una persona no desatienda, cuando se trata de presenciar un accidente. El acontecimiento levanta expectación y hasta rivalidades por llegar los primeros. El placer supremo consiste en formar un *cinturón zoológico suburbano* alrededor del desgraciado, que garantice que no se filtre y desparrame; con lo que privaría de espectáculo a los asistentes. La asistencia del elemento social es tan imprescindible que se han hecho cargo las autoridades de abastecer de *destacamentos de público* allí donde el público no oficial se demore o se encuentre ausente.

De esta manera Recienvenido pasa de protagonista del percance -la persona a socorrer por los concurrentes-, a mera excusa para que los circundantes se realicen: el agente, el periodista, los espectadores, la misma vereda. Por ello no debe sorprender que Recienvenido, cuando quiera contar su versión pida permiso a las otras partes, para no contrariarlas en sus expectativas; pues no quiere ser accidentado molesto o descortés.

"¿Se me dirá si me puedo levantar sin deslucir la noticia de un suicidio?" (76)

La observación de las múltiples deficiencias que descubre en el comportamiento del público asistente, padeciendo su falta de profesionalismo, obligan a Recienvenido a improvisar una conferencia en el lugar mismo de los hechos ("Deberes y Obligaciones de un Público de Accidentes" (77). Con ella pretende acabar con la negligencia y formar unos espectadores de élite, dignos de una ciudad moderna como Buenos Aires; que sean capaces de llegar al lugar de los hechos antes de que el accidentado se encuentre en el suelo y que, posteriormente al suceso, consuelen y reconforten al caído dándole ánimos y recuperando su autoestima:

"Es admirable cómo de una vereda tan baja, en un suelo tan escaso y con una pierna tan pequeña, habéis conseguido una cojera tan completa y durable." (78)

Otro de los apoyos morales que debe dar el público del accidente es descubrir la causa de los acontecimientos; pues es por todos conocidos que todo efecto ha de tener su porqué. Lo peculiar de este porqué es que no se trata de algo tangible, sino de un sueño (el haber soñado el accidentado con bananas la víspera del percance), y como los sueños sólo se cumplen a medias:

"[...] ahora habéis caminado sólo sobre las cáscaras" (79)

Aquí vemos como lo irracional, el mundo de lo inconsciente traspasa la barrera y toma cuerpo en forma de cáscara en el mundo

del consciente. Se trata del mismo procedimiento del absurdo tomando cuerpo y desarrollándose en los dominios de la lógica. El motivo de este encuentro y convivencia de conceptos o esferas que se consideran antagónicas no consiste sólo en un mero juego o disparate; sino que se trata de una indagación en las posibilidades de la Realidad (una dimensión más compleja que incluiría lo real y lo que hasta ahora se llamaba irreal; es decir, lo que todavía no es real, lo que todavía no está consolidado y por ello es más ágil y escurridizo que lo asequible).

Un último consuelo que deben tener los accidentados es saber que los públicos también se caen. Como les ocurrió a los asistentes a un desfile que confundieron (he aquí el origen del absurdo: todo el mundo se puede equivocar y tomar erróneamente una cosa por otra, debido a su gran parecido) un ombú con una planta de espárragos desarrollada anormalmente. A pesar de su semejanza de altura, la planta mucho más débil no aguantó el peso de los que por ella treparon.

Aquí encontraríamos esa risa del contraste de que hablaban Kant y Lipps; de lo insignificante y pequeño que intenta competir con lo grande y espléndido. Sin embargo hay algo más que lo diferencia de la comicidad realista y lo convierte en humorismo conceptual: por un lado la presencia del absurdo intelectual, la posibilidad de confundir un espárrago con un ombú, y que lleguen a trepar distintos personajes por él. Por otro, la obtención de un placer basado en la percepción de dicha; pues nadie sale dañado en este absurdo lingüístico.

Pero alguien podría preguntarse qué tiene todo esto que ver con una autobiografía; qué tiene de interesante una caída o el público asistente a ese espectáculo, ni siquiera el que un espárrago pueda confundirse con un ombú. Esto no parece serio, ni autobiográfico, ni tampoco literario. Y en verdad no sería ninguna de esas tres cosas que tampoco quedan totalmente excluidas; pues para Macedonio el humorismo conceptual es un asunto trascendente, su texto puede que no sea literario en un sentido realista, pero sí es artístico, y la autobiografía se sustenta, como un mosaico, en minúsculas piezas de realidad descontextualizadas y por ello irreales.

Para que el lector no se inquiete por lo que recibe (que esperaba que fuese un texto del género autobiográfico tradicional), el autor le informa que esté tranquilo, que está ante un escritor seguro de lo que se hace y dominador de la técnica autobiográfica (no en vano son ya "muchas autobiografías exactísimas" (80), las que ha compuesto). Quizá esta afirmación, en lugar de despejar sus dudas, le aturda todavía más. El lector se entera por el mismo autor, o mejor dicho, por uno de los autores -"Tomemos en cuenta que estamos en el siglo de la Tercera Reflexión del Yo (el Yo que piensa en el Yo que pensaba ayer en el Yo)" (81)- que el autobiografiado y autobiografiador no son la misma persona, que son independientes y que pueden tener experiencias distintas uno del otro. Para evidenciarlo el autor se marcha siguiendo a una *bella desconocida* (menos mal que

permanece cumplidor el autor de guardia y continúa el relato sin que nadie note la ausencia del primero) y deja sólo a Recienvenido, malherido y en medio de ese tumulto.

Pero no todos son malos momentos en la vida de Recienvenido. Este también fue joven, quién lo duda; y en esa época asistió a la Universidad. Etapa recordada al presentir las cabezadas de algún lector. No es de extrañar que si el sueño y la Universidad tienen mucho que ver con el desarrollo de la inteligencia que deban asociarse y colaborar. Así lo entiende Macedonio que practica el sueño en el aula, método con el que *se aprende más que faltando a clase*.

Es en esa etapa primaveral de la edad donde también brotan los primeros amores. Un día de los pocos que dejó de asistir, le fue tan provechoso o más que quedarse dormido en el aula. Aparente contradicción, según las deducciones obtenidas de su método. Para que no pensemos que éste falla por alguna parte nos lo explica inmediatamente:

"[...] pues supe tantas cosas de Juanita, la tercera prima de un mucano vecino, que con los dos tercios de parentesco que éste no usaba me enteré más del Paraíso que oyendo la conferencia de Teodisea." (82)

En "El capítulo siguiente de la autobiografía de Recienvenido", Macedonio da un salto cualitativo en su afán de provocarnos "una ignorancia erudita" (83), de tanto escamotearnos la vida, al personaje y al autor. Para comenzar, el capítulo lleva un apunte introductorio en que se le avisa al lector que no sólo trata con un autor *ignorado*, sino que además *no se sabe si escribe bien* (en ello no sólo encarna Macedonio la burla del buen estilo autobiográfico, de la tradicional prosa literaria; también estarían sus propias dudas sobre la eficacia y comprensión de su prosa).

Ante este aviso de *autor ignorado*, y por si acaso no se cumple con lo pactado, inmediatamente surge la voz del Editor que llama a cada uno al orden, imponiéndole al autor sus obligaciones: como la de que no puede ausentarse y dejar la palabra huérfana, por lo que *figurará escribiendo*. De esa presencia activa del autor surgirá:

"[...] el más escrito de los ocho capítulos de esta obra, que no se cree haya habido quien la escriba." (84)

Estos capítulos a los que se refiere se corresponden con los ocho primeros de la obra; fueron escritos entre 1922 y 1925, publicándose la mayoría en la revista Proa en su primera y segunda época y, constituyen el embrión originario de esta autobiografía.

Como vemos, Macedonio no sólo juega con la escritura, sino también con el momento de gestación e ideación de esa escritura. Es la palabra que no se hace literaria sino que proyecta ser literatura; que habla de lo que deberá ser y aún no ha sido.

Macedonio emplea así un metalenguaje donde en lugar de entregársenos literatura, se nos niega por un proceso de abstracción y explicación esa literatura. Ese mismo metalenguaje a la vez que analiza, que se cuestiona, que explica el papel de cada pieza en ese entramado lingüístico que es el texto literario, se va transformando él mismo en propuesta artística, se constituye en obra de arte sin que el lector se dé cuenta; cuando éste ya pensaba que le estaban sisando el texto literario y sus derechos como lector, esos convecionalismos literarios personalmente asumidos cuando se acercó al texto.

Pero esto que recibe el lector no es lo esperado: allí no hay un autor, sino que se niega al autor; no se afirma la literatura, sino que se la cuestiona; no se dan datos, sino que se ausentan (aumentando la capacidad de la ignorancia). Como vemos se trataría de una nueva realidad, una concepción literaria donde esa realidad se niega y se crea algo diferente: un espacio vacío de realidad, un espacio neutro donde no rigen las leyes de la temporalidad, de la espacialidad, ni de la causalidad. Por ello mismo el lenguaje también modifica su funcionamiento y en vez de hacer literatura, en vez de narrarnos o describirnos con palabras un suceso, unos sentimientos, un objeto, nos niega esa posibilidad substrayendo la información esperada. En lugar de saber positivo (un saber de conocimientos prácticos), se nos da un saber negativo (un saber de conocimientos insignificantes); esa ignorancia erudita donde se nos escamotean los datos biográficos de una autobiografía. En esa ignorancia se funden el autor, Recienvenido y Macedonio:

"Tan es así que si tan es así no fuera todo lo que de él se sabe no se ignoraría todavía. Como desconocido es el más completo que haya sido encontrado con vida en la historia desde el pasado hasta una semana próxima que tenga días [...]" (83)

Como vemos se ha llegado a un grado supremo de desconocimiento o ignorancia: tanto en el aspecto biográfico como en el aspecto literario. Esos datos que se finge no saber sobre los que se plantean interrogantes, no son más que la burla del género y su descomposición. La creación de ese espacio neutro donde la autobiografía ha dejado de ser biográfica:

"La lectura de sus obras no nos procura base para juzgar sus talentos de escritor; ignoramos siempre si cumplía años, si nació disgustado, si mejoraba de las enfermedades o moría cada vez; si su vida se prolongó hasta el fin de sus días o pudo la ciencia hacerla concluir antes [...]" (84)

Ese incremento de la ignorancia da pleno sentido a esta biografía apócrifa; donde se desconoce al personaje, al autor y hasta a la persona que está detrás de todos ellos, que debiera ser el mismo autobiografiado. Es tan buena la disposición que se pone en el empeño de biografíar a Recienvenido que si fuera descubierto algún dato que aumentase la ignorancia del lector, inmediatamente se le haría saber. La única manera de informar al lector es desinformándole, es negándole la información; y así, se

ignora que tuviera amistad con Mark Twain, Sterne y Gómez de la Serna (*buenos criollos todos*).

En este sentido, hay que reconocer que el autor de la autobiografía de Recienvenido es todo un profesional biografiando vidas desconocidas; así se le reconocen numerosos lectores de las mismas y son continuas las solicitudes que recibe:

"Varios parientes de personas ignoradas me han requerido para biografiar a éstas." (85)

Sin embargo, estas peticiones son incompletas en su formulación y muchas de ellas han sido rechazadas amablemente; pues nuestro autor, como profesional de la materia, no biografía a cualquier desconocido que no demuestre serlo de veras. Ya que se dan frecuentemente casos de desconocidos que sólo lo son de fingimiento, descubriéndose posteriormente quienes eran sus parientes y hasta si habían existido; lo cual deslucen el trabajo dejándolo inservible. Por otra parte, el autor no quiere hacer una biografía de desconocida que pueda valer para todo desconocido que precise biografía; como verdadero artista del género quiere crear la biografía de desconocido personalizada, para lo cual requiere una información muy precisa:

"[...] podré satisfacer sus pedidos si, como mínimo, se me concreta el dato del lugar y fecha en que no se supo que existieran. Así no correré el riesgo de confundir un desconocido con otro." (86)

Tras esta información sobreviene un hecho sorpresivo y que parece romper los nuevos esquemas que se había hecho el lector; se nos refiere otro capítulo de esta historia: el "Aniversario de Recienvenido". Hasta aquí nada nuevo, esperamos que el autor nos rellene de ignorancia ese aniversario y el lector se dispone a esperar su voz.

"No sé si por algunos excesos de conducta o por observancias poco estrictas en mi régimen de vida cumpliré en breve cincuenta años." (87)

Lo que acontece deja perplejo al lector, se le da un dato: Recienvenido acaba de cumplir (todavía no se explica muy bien las causas) 50 años. El dato es preciso y el lector no está acostumbrado a este tipo de información. Pero con todo, lo que más le sorprende es que la voz no es la del autor, esa primera persona que habla no es la del autor desconocido que autobiografía a Recienvenido. Es Recienvenido nuevamente en persona hablando de sí. Podríamos pensar, con ello, que es un momento de despiste del autor; el biografiado se le ha escapado y ha hecho acto de presencia sin consultarle. Tal vez incluso, para que el lector tenga algún dato suyo a considerar, ya que el autor no hace más que ignobiografiarle (si se me permite la expresión); es decir, suprimir todo dato informativo sobre su existir.

Esta, como sabemos, no es la primera vez que nos habla o nos escribe Recienvenido. Su voz aparecía desde el principio, suplantada en ocasiones por un autor, o por un autor desconocido. Esta confluencia y confusión de voces no hace más que darle una mayor verosimilitud a su carácter de Recienvenido ignorado e irreal; es decir, creación del arte y para el arte, donde el lector está en un estado de permanente perplejidad.

"Alguien dirá: ¡Pero Recienvenido, otra vez de cumpleaños! ¡Usted no se corrige! ¡La experiencia no le sirve de nada! ¡A su edad cumpliendo años!

Yo efectivamente entre amigos no lo haría. Más en biografías nada más exigido." (88)

Como dice Recienvenido, el género tiene sus imposiciones, aunque a uno no le guste. Una de esas imposiciones inevitables es la fecha de nacimiento: un autobiografiado tiene que tener una fecha de nacimiento; qué problemas si no creará a sus biógrafos y a la Historia. Ya lo decía anteriormente el autor: hay que tener fecha de existencia. Hay que evitar las molestias que han ocasionado otras personalidades, como por ejemplo Cervantes o Shakespeare, cuya fecha de nacimiento desconocida ha sido causa de más de un dolor de cabeza y alguna tesis doctoral. Lo mismo sucede con Cristóbal Colón cuya fecha de nacimiento es desconocida por ilustres estudiosos de la materia:

"[...] esa fecha que los más humildes de Génova la supieron de memoria instantes después." (89)

Ya lo decía antes el autor, profesional de la biografía: hay que tener fecha de inexistencia; pues mal andaría biografía que se precie sin este dato primero. Por esta razón y por si al autor se le olvida decirlo, el propio protagonista se lo manifiesta a los lectores:

"Nací el 1º de Octubre de 1875 y desde este desarreglo empezó para mí un continuo vivir [...]" (90)

A continuación señala algún que otro desagradable incidente como su soltería que sufrió desde su recién venida al mundo; lo cual le hizo sospechar que éste no debía ser un buen lugar, pues tan chiquito y ya tenía de qué quejarse (como él muchos otros, según pudo ver al registrar su nombre pocos días después, en "*El Libro de Quejas de la Vida*" (91)

Desde ese preciso instante Recienvenido, el autor, el autor desconocido o Macedonio, iniciará su vocación de eterno Recienvenido: un Recienvenido a la vida, a la abogacía, al matrimonio, a la amistad, a la literatura, al arte. Un recién llegado que no acaba nunca de llegar y, por ende, no se morirá nunca. su presencia es como la del aire que uno no lo siente ni lo ve, pero ahí se encuentra. Esta es la vocación que ha elegido Macedonio, la perpetuación desde la propia negación, desde la ausencia. He ahí el *desarreglo* que introduce en su vivir cotidiano; donde la vida efímera se suplanta por una creación personal, tan autosuficiente que no necesita apoyarse en la

temporalidad histórica (reemplazada cuando es preciso por la temporalidad artística, el juego con el lector y los biógrafos). Se podrá señalar, que ese 1º de Octubre de 1875 es una fecha muy biográfica y muy histórica. Ciertó; pero irreal al corresponder a un personaje literario, a un personaje de ficción que tal vez tenga como referente abstraído al propio Macedonio, pero cuyo *desarreglo* o manipulación artística es tal que son dos realidades muy diferentes. Lo que podría pensarse como un dato real (tal vez la fecha de nacimiento del propio Macedonio Fernández), no es más que la conciencia artística que tiene el propio personaje pues, como él mismo dice, esa fue "la fecha que escogí para mis aniversarios" (92). Verdad que el personaje no es más que la voz que el autor le presta; el desconocimiento de este hecho es lo que permite a Macedonio jugar con sus lectores (para quienes Recienvenido y Macedonio eran una misma persona). A partir del dato concreto (1º de junio de 1874, fecha del nacimiento de Macedonio) y sometiénolo a la transformación artística, al *desarreglo*, (1º de Octubre de 1875, nacimiento de Recienvenido), Macedonio no ha creado una falsedad real; ha elaborado una verdad en el arte (la cual, cierto es, puede causar el error de sus biógrafos, si toman por vida material, la que es sólo vida artística).

En esta atmósfera literaria se nos informa de su condición de inventor. Inventor de artilugios extraños, sorprendentes como todo invento, que después de su descubrimiento puede llegar a pensarse cómo no se descubrió antes, debido a su utilidad. Entre sus inventos figuran el paréntesis de un sólo palito, que viene a complementar al ya existente que tiene un principio y un final; también la solapa desmontable, que sirve para poder escapar de esos amigos plomazos que nos agarran por ella y no nos sueltan. El último proyecto, es un encargo de la *Compañía de Fósforos ya Raspados* que pretende acabar con el hábito de prestar fuego directamente del cigarrillo. El lector se dispone a escuchar ese prodigioso invento por boca de Recienvenido, quien se encuentra ensimismado en la elucubración mental:

"[...] cuando sin ninguna dificultad un coche-motor me embistió cerca, pronto y todo. Como yo no abandono un pensamiento tan adelantado, media hora después salía de la Asistencia con mi invento completo y vendado." (93)

El lector siente el placer producido por el absurdo creído, por ser el ingenio del autor y porque de ese percance no ha salido nadie realmente dañado (pues no es su cabeza, la de Macedonio, la rota; sino una idea la que soporta el vendaje).

Este placer del absurdo intelectual, se intensifica con el empleo que hace el autor del lenguaje: la desviación de significados (vendar la cabeza - vendar el invento); el juego formal con las palabras (frente a coche de caballos, coche motor, en vez de utilizar automóvil; con lo que la sorpresa o la extrañeza aumenta); la supuesta perplejidad, que no es más que una ironía rebajada, donde se le ha suprimido toda posible agresividad (*sin ninguna dificultad...*) y, para acabar, muy especialmente los tres adverbios que acompañan la acción verbal

(me embistió, cerca, pronto y todo), de los cuales no sólo produce placer lo que dicen acerca de como fue el atropello, sino también lo que no dicen (la posibilidad de atropellos de otra clase, donde, por ejemplo, el atropellado no lo sea de *cerca*).

Una vez rodeados de esa atmósfera confesional tan peculiar que crea Recienvenido con el lector; aquel muestra tanta confianza en éste, que no puede por menos que seguir descubriéndose. Con ese motivo se realiza el capítulo siguiente: "Confesiones de un recién llegado al mundo literario". En él, el personaje, aparte de referirse a diversos temas (los cigarrillos, el insomnio... y el absurdo de todos los rincones), explica qué es un *recién llegado*. Aquí conviene no confundir el concepto con el personaje (Recienvenido); si bien ambos pueden beber de la misma fuente.

"Recién llegado por definición es: aquella diferente persona notada en seguida por todos, que llegando recién a un país de la clase de los diferentes, tiene el aire digno de un hombre que no sabe si se ha puesto los pantalones al revés, o el sombrero derecho en la cabeza izquierda, y no se decide a cerciorarse del desperfecto en público sino que se concentra en una meditación sobre eclipses [...]" (94)

Es posible que algunos detalles de la definición puedan parecer un tanto disparatados o que desconcierten un tanto; sin embargo la definición es perfecta, describiendo la sensación que puede tener una persona cuando se siente *recién llegada*, en medio de un grupo que le observa fija, detallada, extensamente. Uno quisiera desaparecer, que se lo tragara la tierra o pasar desapercibido. El sombrero equivocado de cabeza o la reflexión sobre los eclipses, es lo nuevo, es la apariencia del nuevo arte que propone Macedonio; pero por debajo (como por debajo de todo arte, por abstracto que sea) emanan los eternos sentimientos humanos, los miedos, los deseos, las inquietudes, las pasiones. Macedonio lo que inventa es una forma artística de tratar esa materia humana (en vez de morbosa, como era la estética realista); *desarreglándola* un tanto, abstrayéndola, para que no veamos personas concretas, sino la naturaleza humana (sus límites y sus posibilidades).

Una prueba de como detrás de los textos de Macedonio se encontraba la realidad (una realidad *desarreglada*) nos la da su propio hijo en la edición que hace de las obras completas de su padre. En nota a pie de página señala como al personaje central de "Boletería de la gratuidad" (el abogado), se le citaba como H.B.V. (iniciales que correspondían al Dr. Horacio Beccar Varela). Posiblemente Macedonio pensó que aquellas siglas no ocultaban suficientemente a su propietario y decidió cambiarlas por la más aséptica de *Doctor N.* No obstante el sustrato real que pueda existir en el relato es el mismo, si cabe más artístico al purificar ese último resquicio de realismo que eran las iniciales biográficas. Ahora, una vez que el autor ha realizado ese proceso de abstracción de la realidad y la ha sometido a su ilógica de arte, el resultado es la irre realidad alojada en su esfera artística. Ahora sí que se puede afirmar,

sin miedo a que nadie se despiste persiguiendo proyecciones biográficas (ya que no estamos ante un hombre sino ante un personaje artístico):

"[...] en Buenos Aires, donde el suelo muy bajo favorece las estaturas, hay el abogado más algo del mundo, [...] Es tan alto que podría su cabeza tropezar con su propio sombrero puesto. Pero no se dude por esto de que con los pies llega hasta el suelo, [...]" (95)

En esta biografía, donde se escamotea la realidad, no ha de sorprendernos que a la hora de hacer entrega de una imagen suya, ésta sea una "fotografía oral" (96). Única y verdadera fotografía digna del arte y de la palabra. Esa imagen debe irrealizar al personaje (al sufrir el retrato las oportunas modificaciones que favorezcan su aspecto físico); descomponiendo también el tiempo (al tratarse de una fotografía que no señala como es hoy en día, sino como será en un futuro; un futuro donde no será más viejo sino más joven). Como vemos el arte y la realidad no sólo son autónomos sino que pueden caminar por sendas aparentemente distintas.

Una ligera confusión le lleva a escribir la "Carta abierta argentino-uruguaya": en una revista se le atribuye nacionalidad uruguaya. Este dato que, en principio, podría cuadrar en su estética humorística como parte del juego de irrealidad, va a ser desmentido por él. Su humorismo es un procedimiento consciente y no puede basarse en errores. Lo que sí puede hacer es aprovechar esos errores. En primer lugar, señalar la lamentable confusión: "antes que lleguen las protestas de Montevideo" (97). En segundo lugar, aclarar por qué se ha producido tamaña equivocación: se le había visto en numerosas ocasiones por distintos departamentos del país vecino, pero sólo estaba de visita.

En esas visitas rememoradas, Macedonio aprovecha para salpimentar una serie de anécdotas ocurridas en distintos momentos y lugares, donde nos muestra como descompone la realidad conduciéndola al absurdo intelectual. Sólo así consigue Macedonio que dichas anécdotas que podrían ser contadas con tono grave o angustioso resulten placenteras para el autor y para el lector. Así ocurre, por ejemplo, cuando en Pocitos y sin que el adoptara una actitud provocativa le mordió un caballo en el hombro:

"Qué animal paciente: tironeaba y seguía tirando, pero como era tan largo (caballos tales debían alquilarse con itinerario impreso para consultarlo en apuro de desmontar; es difícil hacerlo de memoria en tal apuro), entre los dos no conseguiríamos salirme de él." (98)

Es muy probable que el lector cuando llegue al inicio del paréntesis esté en la máxima expectativa informativa y que incluso desee algún mal al autor por retrasarle la conclusión del desenlace. Sin embargo, como ya sabemos ese paréntesis no sólo no estropea el efecto humorístico, sino que lo engrandece; pues lo que en un principio no es más que un obstáculo, para la información, cuando es analizado por el lector desde el juego del

absurdo, la sensación placentera se incrementa al añadir lo que siente reconstruyendo la elaboración mental del disparate. Que un autor sea capaz de dejar su Yo en la boca de un caballo, para ponerse a reflexionar sobre el tamaño de ese animal y la mejor conveniencia de que fuese acompañado de un manual de instrucciones, incrementa el puro placer del chiste; sumando el placer del absurdo intelectual con el de la dicha de que todo ello ha conducido a felicidad, al no salir nadie dañado (ni siquiera el Yo del personaje que más que ante un agresor parece estar ante un simple mecanismo del que desconoce su funcionamiento).

En otro recuerdo, esta vez en Ramírez, cayó en un pozo y viendo que en su fondo no había aire intentó buscarlo por arriba. Como la natación era una de sus cualidades tuvieron que sacarle de allí para que no saliera por sí solo. Tal vez ahí fue cuando realizó otro de sus inventos: "el braceo naufrago" (99). Pero el gran descubrimiento, en tanto que tenía que ver con las mujeres, lo hizo en Mercedes:

"Allí una muchacha más bien fea me dijo tilingo. Otra señorita de nombre Mecha, me besó. Este último sistema -¿con quién lo habría aprendido?- me pareció bien; busqué a la primera y se lo comparé: se quedó reflexionando, a mi juicio derrotada." (100)

Afirmar su nacionalidad uruguaya, por el hecho de que tales anécdotas sucedieran en la otra orilla del Plata, sería digno de una celebridad que se disputasen todas las ciudades (Homero, Colón, Cervantes). Sin embargo a Macedonio le parecería desmedido, para su modestia vale con un sólo lugar y más aún si ese lugar es Buenos Aires. Su fusión con esta ciudad es tan innegable que incluso quiso conquistarla para el arte. Entre sus calles, de fondo o de trasfondo suceden las peripecias de Adriana Buenos Aires, e incluso los personajes de Museo de la Novela de la Eterna corretean por la ciudad. En Macedonio ese criollismo bonaerense es tan identificador que no se le podría ubicar en otro lugar del mundo (salvo en una chacra de las afueras de Buenos Aires); como no se podría entender a Ramón Gómez de la Serna desligado de Madrid o a Lorca sin su Granada.

Hay algo que llama la atención del lector en las últimas anécdotas referidas; acostumbrado como estaba por el autor a que se le escamotease la realidad. La descomposición de lo real, aún produciéndose, no es tan acusada como habíamos visto. Ello se explicaría porque en dicha carta no es Recienvenido quien habla o sobre el que se habla, sino es uno de los redactores de la Revista Oral, Fernández (él mismo) el que da razones sobre el malentendido de su nacimiento. Así se explica por qué el desenfoque de la realidad no es tan pronunciado; persiste el tono humorístico, la ilógica, pero se acompaña con datos comprobables, verificables, que no sólo no se ocultan sino que se publicitan (por ejemplo, cuando promete la pronta aparición de Una novela que comienza).

En ese tono confesional, también señala sus gustos literarios, cuatro nombres, cuatro autores que son indispensables para entender muchos aspectos de la escritura de Macedonio:

"Cervantes, Gómez de la Serna, Estanislao del Campo, Poe, me tienen despierto" (102)

Cervantes, según Macedonio, fue el único escritor que escribió una *cuasinovela*; el que más se acercó a la "Novela de Personaje" macedoniana. Por su parte, Poe fue el que más se acercó al arte de la Poesía. Estanislao del Campo representa la sensibilidad, la gracia y la mitología gauchesca con su Fausto. Por último, Gómez de la Serna simboliza el arte nuevo, su sentimentalidad y su humorismo; una especie de alma gemela en las nuevas inquietudes del arte.

Desde esa nueva sensibilidad, Macedonio no puede por menos que hacer arte incluso cuando escribe sobre su propia existencia. Con ese *hacer arte* nos referimos al juego de la irrealización, a la humorística conceptual y al reflejo de sus concepciones filosóficas sobre el ser (donde la vida no es más que un accidente que sucede dentro de la totalidad del cosmos; que no supone un inicio sino una continuidad). Como veremos seguidamente, Macedonio no desaprovecha ninguna ocasión que le brinde el lenguaje para poder hacer un buen chiste a su costa, revitalizando esas expresiones neutras, fosilizadas del idioma (en las que el significado literal ha sido suplantado por el figurado), incidiendo en su significado denotativo.

"Nací tempranamente; en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata." (103)

La experiencia del nacimiento no fue demasiado placentera, pues al ser la primera vez que pasaba por tal situación (como si el nacimiento pudiera ser una experiencia repetible) ignoraba como tenía que comportarse:

"[...] tan inexperto en nacer que fue preciso llamar a una señora experta que lo hubiera hecho muchas veces [...] ¡Oh, fue angustioso! No lo volveré a hacer." (103)

Como muy bien sabemos, toda biografía no es más que una continuación de claros y sombras, donde lo conocido del biografiado se entremezcla con lo que de él se ignora. Los investigadores intentan reducir el tamaño de ese desconocimiento siguiendo los rastros de su existir. Sin embargo, Macedonio nos ha enseñado como el género de la biografía puede ser el que más y mejor ignore a una persona, haciéndola totalmente desconocida; pues afirmar de una persona que tuvo cuatro hijos, que se casó y que estudió derecho, que nació en Buenos Aires, puede ser tanto como nada. Estos datos con cuántas personas se acomodarían, a cuántas abarcarían y, no obstante, qué poco o nada nos dirían de cada una de ellas, qué diferentes personalidades pueden mostrar cada una de ellas. Todo ello porque no serían los datos o los hechos reales los que amoldarían a la persona, sino como son

vividos, como son interiorizadas esas circunstancias biográficas comunes.

Por todo esto, Macedonio siente la necesidad de desmentir todo aquello que se le atribuye o que crea una mayor ignorancia de su existir. Sin embargo, paradójicamente, esta actitud no hace más que reivindicar su derecho a ser el más consciente desconocido de todos, su carácter de eterno reciénvenido: a la vida, al amor, a la literatura, a la muerte, a nosotros mismos. Como lectores, Macedonio siempre nos sorprende, siempre nos parece que esté recién llegado, pues no terminamos de abarcarlo, de agotarlo. Ese mismo carácter de ignoto es lo que le hace ser eterno (de la suya, de la nuestra y de las futuras generaciones). Macedonio siempre está llegando y cuando parece que ha llegado se excusa y se ausenta nuevamente. Le teníamos por inventor de absurdos intelectivos, del mundo patas arriba, y cuando creíamos tenerlo encuadrado ante nuestro objetivo va y se mueve, se difumina, se niega a sí mismo; para escapar nuevamente de las garras de lo definido (con lo que negándose se reafirma).

"No es cierto lo que se dice que yo enseñé a los techos a lloverse, a los llaveros a quedarse en el pantalón que cambiamos para salir al teatro [...]" (104)

6.3. "Brindis de Reciénvenido".

6.3.1. El escamoteo de su persona.

El escamoteo de su persona se llevaba hasta tal punto que en numerosas ocasiones (tanto en la Revista Oral como en los Brindis) sus textos eran leídos por sus más allegados, ante su ausencia real o simulada. Así comienza la "Carta abierta argentino-uruguaya" que fue leída en la Revista Oral, donde se dan unas indicaciones previas a esa lectura:

"Señor Redactor a quien se encargue la molestia de leer esta colaboración de ausente [...]" (105)

Otro de los Editoriales de esta Revista Oral señala como en la lectura fue sustituido el autor por inasistente; el cual sin embargo no tiene reparos en comenzar diciendo:

"No necesita explicación mi presencia aquí, señores, pues que ésta falta; [...] y aún creo que mi ausencia se ha extendido a puntos del extranjero, en que jamás he estado, por efecto del concepto que de mí se difunde." (106)

Uno de los más famosos brindis (el escrito con motivo del homenaje que al pintor Pedro Figari le dedicó la juventud vanguardista que se apiñaba alrededor de las Revistas Proa y Martín Fierro) fue leído por su joven amigo Fernández Latour. "La oratorio del hombre confuso", que era su título, sirvió para sorprender a todos los que todavía lo ignoraban.

Desde la propia ausencia o desde ese estar pero sin estar que le permitía la escritura (bien leída por otro o por él

mismo), Macedonio representa a la perfección el papel de personaje irreal, casi inmaterial, que desde su mismo físico, parecía estar constituido más por ideas o pensamientos que por materia orgánica. Un cuerpo que parecía surgir de la misma Nada; por lo que cuando habla no puede por menos que explicarse, justificar sus palabras como dichas por una presencia fantasmagórica.

"[...] ahora es el profundo desahogo de haber faltado a todo aquello a que asistí, por mi condición delgada y pequeña de físico, de inadvertible, a quien por extraña arbitrariedad no le fue dada nunca la presencia completa, haciéndome el perpetuo impresenciado; [...]" (107)

Semejante inmaterialidad llevaba, en ocasiones cuando saludaba a alguien, a que éste se justificase ante los demás que le veían dar la mano al vacío diciendo, por ejemplo, que había intentado matar una polilla; con lo que su ser y el de una polilla se equiparaban, para perjuicio de ésta, y encima la persona quedaba en ridículo ante los demás que sabían que una polilla, en vez de cazarla al vuelo con una sola mano, hay que matarla de una palmada.

Toda esta sensación de inexistencia que tiene de su ser con respecto al mundo exterior le condena al *horror de la soledad*; lo que por contraste le hace buscar la sociabilidad, el contacto y el afecto de la gente. El deseo de vencer y superar su *condición de inadvertible*. Su gran deseo es poder sentir alguna vez que es un estorbo, un obstáculo para alguien; pues sería una constancia de su realización. Su cuerpo puesto en medio impidiendo el paso a alguien, mostrando su existencia. Por esto mismo, frente a la mayoría de la gente que suele tener un mal recuerdo de los camareros de bares y fiestas, por su impertinencia al abrirse paso entre la multitud que les molesta, él les tiene una especial simpatía. Gracias a ellos se sentía tangible y su ser parecía adquirir corporeidad:

"[...] indicándome con un violento ademán apartarme y no molestar. ¡Molestar a ojos vistas, en un inadvertible! ¡Qué buen recuerdo y amistad guardo a los mozos de mal humor!" (108)

Por todas estas razones, a manera de justificación y de confirmación, Macedonio inventa y desarrolla la "oratoria de un faltante irremediable" (109), que no es más que el desahogo que siente su persona en esa frontera entre el ser y el no-ser. Sus ausencias, sus excusas de inasistencia, su condición de faltante recién llegado no son más que una estrategia de afirmación, de constitución de su ser. Expresión de todo lo dicho lo constituye el brindis que lleva por título: "Como pudo llegar el caso de un brindis oral de faltante."

Su táctica de la ausencia, la prosa del faltante, se nutre de sentimientos opuestos; es en sí misma una contradicción como la misma vida y por ello constituye una confesión, un gesto de auténtica sinceridad, de desnudamiento del alma. Por un lado es la modestia personificada, el querer pasar desapercibido, el no

querer molestar ni siquiera cuando tiene la palabra. Su preocupación siempre está en que el público (lector y oyente) no se aburra, sea complacido, se convierta en el obsequiado por su ingenio; pero sin mostrar complacencia por ese arte, ya que el pudor le hace dudar, le contrae aún más en su minúsculo ser, incluso cuando tiene el reconocimiento del auditorio. En este sentido, Macedonio es el artista que se niega a sí mismo el derecho a la existencia.

Por otro lado, la *ausencia* expresa la necesidad que tiene toda persona (y más alguien que vive tanto de la sentimentalidad como Macedonio) de ese reconocimiento público. Es el deseo de llamar la atención de los lectores u oyentes, el no pasar desapercibido, el cobrar existencia ante los ojos de los demás. Macedonio sabe (y por ello lo sufre) que la verdadera muerte no es la muerte física, sino la muerte por olvido, el no ser recordado; ésta es la única y verdadera inexistencia. También sabe que la verdadera conquista frente a la muerte es el amor, el cariño de los demás.

De estos dos sentimientos encontrados y muy humanos nace la *ausencia*: el deseo de pasar desapercibido, de no molestar a nadie con su presencia en la escritura, y la necesidad de ser estimado, de estimular el anhelo de su ser, de quedar en el recuerdo de las personas. Quien confiesa todo esto, aunque por pudor artístico no nos lo diga personalmente, sólo puede estar hablando desde las más eternas emociones, desde la sinceridad y desde la propia verdad artística (ni simulacro, ni mascarada, sólo arte muy humano, por más que parezca o pueda llamarse deshumanizado).

"Solicito se me pida tomar la palabra sin anular mi condición de inasistente que se disculpa apuradamente, pues me toca faltar, decir la disculpa e irme, todo en los cinco minutos reglamentados del estar sin asistir." (110)

Este juego del gato y el ratón, entre el ser y el no ser, entre el estar y el no estar, Macedonio en alguna ocasión lo justificó por motivos de voz. Se quejaba de tener una voz poco atractiva y por ello siempre aprovechaba la de sus jóvenes amigos. Allí estaban Enrique Fernández Latour o Raul Scalabrini Ortiz, entre otros, para prestarle voz a su pensamiento.

En uno de esos brindis leídos por él mismo, y con motivo de una faringitis, Macedonio siente la necesidad de justificarse (él que siempre había considerado que la lectura, como sonsonete, era una forma impura de contactar con el arte de la palabra), pues sabe la importancia que dan los oídos a como suenan las ideas:

"[...] aparte de que mi voz siempre habló mal de ella misma, sus encantos han empeorado [...]" (111)

6.3.2. La escritura en bosquejo.

Así como la figura de Macedonio siempre permaneció en ese terreno fronterizo entre el ser y su negación; su escritura se caracteriza no sólo por negar todo realismo, por negar toda

realidad extraartística, sino que llega incluso en su proceso de creación a negarse a sí misma para lograr una mayor eficacia de inexistencia también artística.

El mismo Macedonio nos lo señala en el "Brindis a Marinetti", extrañado de que entre tantos ilustres escritores como pueden encontrarse en la Revista Oral se le haya elegido a él, cuyas dotes sólo alcanzan para desarrollar fonéticamente el sonido de la h española, como la voz que dé la bienvenida en América al primer memorista del Porvenir:

"¿cómo se recurrió a mí que no tengo, a menos que otro lo haya escrito, ningún libro mío en circulación y sólo he llegado a la 5ª edición de prometerlo y anunciarlo?" (112)

Macedonio se convierte así en el escritor de lo que otros han escrito o de una escritura sólo existente en cuanto prometida; en ambos casos un escritor por ausencia. En esta pequeña broma no hay que excluir la circunstancia real de que por esas fechas Macedonio no hubiese publicado más que algunas colaboraciones en las revistas literarias apareciendo su primer libro en 1928, No toda es vigilia la de los ojos abiertos, y al año siguiente Papeles de Recienvenido, donde se incluye el "Brindis a Marinetti" (correspondiendo a la visita que éste hizo unos años antes a Buenos Aires).

Ese carácter inexistente de su escritura lo vivió Macedonio como una constante característica. No sólo no vio publicados muchos de sus escritos en vida, sino que incluso los editados los sintió como sombras que deambulaban por el silencio y el anonimato (así lo recoge en la "Salvedad" que añade al reeditarse en 1944, los Papeles). Como Cervantes con la segunda parte de La Galatea, Macedonio se pasó media vida prometiendo la próxima aparición de sus textos (novelas proyectadas, ensayos, teorías). No todas esas promesas, con el paso del tiempo, se han visto satisfechas; a pesar de la labor encomiable realizada por su hijo Adolfo para publicar los textos inéditos.

Este carácter de inconcreción no sólo se siente con su escritura prometida, también se siente con la escritura que Macedonio nos entrega (tal vez por esa ansiada irrealidad). En este sentido no es extraño que se reconozca, en el "Brindis inexistente", como un escritor que más que escribir parece que desescribe por la escasa escritura que se le puede atribuir; por lo que bien podría llamársele "el escritor más corto" (113). El único capaz de inventar el *brindis infinito*, que vendría a ser un gran éxito en los banquetes al constituir el arte del silencio; único género de brindis donde las palabras del autor iban a ser siempre aclamadas al no incomodar a la audiencia con la obligación de tener que escucharlas y donde aquel podría alargarse tanto como quisiera con tal de que nunca comenzase a hablar.

De esta manera, paradójicamente, buscando el *brindis más conciso*, aquel que no se alargue demasiado y aburra al auditorio, Macedonio viene a dar con el *brindis sin fin*: aquel que entre su

inicio y su conclusión no tiene verdadera existencia ni se constituye en texto, no disponiendo de espacio donde ponerle un final (única forma en que podría llamarse con pleno sentido: brindis con final). Así de forma paradójica se funden el género más conciso con el más infinito (de aquí sus dos virtudes: *interminabilidad y pronto fin*). El único género de brindis donde muestran parejas dotes artísticas tanto el mudo como el consumado orador. Tal invento surgió de manera fortuita, como otros grandes descubrimientos, al intentar escribirlo en un pedacito de papel donde, al darse cuenta, no cabía la palabra que lo terminara; con lo que quedaría como un brindis eterno, aunque siendo tan escaso su desarrollo más parecía un brindis que no había comenzado. El ejemplo que viene al caso es el "Brindis a Gerardo Diego", cuyo inicio es todo un derroche de la técnica del escamoteo:

"Es tan poco lo que tengo que decir, señores, que temo me tome mucho tiempo el encontrar en un brindis tan estrecho un lugarcito donde situarle el fin." (114)

En esta escritura en bosquejo, que no llega a definir sus contornos, que se constituye más como un proyecto o idea a realizar que como una obra conclusa, caben todas las posibilidades de expresión: desde la negación de la palabra o el culto al silencio, hasta la escritura larga que da un rodeo para superar el escollo de la concisión. Entre ambos extremos, siempre Macedonio: la escritura como juego, como negación y, desde su propia negación, como confirmación.

En el "Brindis a Ricardo Güiraldes", Macedonio explica a sus oyentes-lectores como deben entender sus palabras: cuáles deben identificar con el silencio ("la imitación ¡por fin literaria! del silencio" (115) y cuáles deben tener plena significación y sonido. Su propósito consiste en demostrar como la literatura o el arte de la palabra no debe tener límites que la obliguen a retroceder y el silencio sería uno de esos límites a superar por el artista. Macedonio concibe como una derrota la página en blanco ante la imposibilidad de encontrar una forma de reproducir el silencio con palabras. En este sentido, su escritura está repleta de recursos lingüísticos que reproducen y conquistan el silencio para la literatura: no sólo ese gran hallazgo de los puntos suspensivos, que dejan el discurso sin concluir (pues su acabado no tiene más sentido para él que su carencia de final. Macedonio también empleará el juego con las palabras, su desnudamiento semántico: con lo que el lenguaje, al perder su significación, pierde toda utilidad práctica, desaparece como signo semiológico y se aproxima hacia el silencio en tanto que no significa, que no tiene sustancia. Por no señalar otra muestra de silencio, como es la negación constante que su prosa hace de la realidad; esa negación del referente es otra variedad del silencio. Pero no olvidemos que ese silencio no es más que una excusa que le permite al artista hacer alardes de su técnica, negar la realidad, jugar con los significantes y los significados y, en definitiva, ver la literatura como juego, juego con ella misma (y las posibilidades técnicas que permite) y juego con el lector (y su capacidad de seguimiento intelectual de todo este complejo sistema). Veamos, para entenderlo mejor, el inicio del

"Brindis a Ricardo Güiraldes", en el que Macedonio nos introduce al género literario del silencio:

"No es aquí, señores, nuestro comienzo de discurso y debe "apreciarse" como principiado con nada de decir. Cortesía nos haréis si estas primeras palabras son obsequiosamente "estimadas" como el: "no haber dicho nada en suma", que tan desagradable sería lo aplicarais sin discernimiento a todo el brindis al final [...]" (116)

He aquí una escritura que se escribe para negarse, que debemos entenderla como el silencio, como la nada; por tanto que debemos no entenderla (con lo cual habremos demostrado comprenderla en su pleno sentido). Es el juego del escondite; el ponerse la mano delante de los ojos y decir que no estoy, porque no me veo. Es la prosa como juego, buscando sus límites para borrarlos, desfigurarlos, anularlos. Como ese otro gran descubrimiento de Macedonio (que se manifiesta en todos sus escritos, tanto en los relatos breves, como en sus novelas) que es la búsqueda de la prosa perfecta, la prosa concisa, sintética; para lo cual encontró una perfecta solución: como la concisión era su meta, pero también el obstáculo, su método revolucionario consistía en "escribir largo para ponerse a distancia de la concisión" (117). Buena prueba de ello son sus prólogos eternos, que no acaban de iniciar la novela en el Museo de la Novela de la Eterna, o esa prosa de largo trazo y corto aliento donde el autor y el lector juegan al ratón y al gato a ver quién aguanta más: si el autor fingiendo no decir nada o el lector fingiendo no entender nada. Esa prosa de complicidad y de enfrentamiento que, como todo juego a dos bandas, tiene unas normas (pocas) de estricto cumplimiento. Aquí vale todo menos quedarse callado, por parte del autor, y no participar ni disfrutar con este divertimento por desconocer sus bases, por parte del lector.

Este recurso de quitarle valor a la palabra, de intrascendentalizarla aparentemente al quitarle toda solemnidad, todo el prestigio de la palabra escrita, impresa, eterna, es la manifestación más clara de como el arte nuevo modifica los valores establecidos y consolidados. Decíamos aparentemente porque este nuevo arte verbal -en el que la palabra no es utilizada necesariamente como referente significativo de una realidad tangible y ajena, llegando incluso a simular la pérdida de su valor semántico- es otra muestra de la riqueza de posibilidades expresivas que puede tener el idioma, de como la técnica del lenguaje consigue desmaterializarlo y convertirlo en un elemento idóneo para la realidad puramente artística (donde el referente ajeno al propio arte pierde valor y consistencia; se hace innecesario).

En el "Artículo diferente" Macedonio juega con el significado de la palabra *aumento*, a partir de la mala literatura que habla del aumento del alquiler de los pisos arrendados. Esto le sugiere la idea de pedirles a los directores de la revista en la que colabora que le aumenten el espacio disponible para sus artículos. La respuesta recibida no es la esperada y Macedonio

decide medir sus peticiones no sea que el efecto final resulte el opuesto al deseado:

"Así que, estimado lector, hoy no publico más que la mitad de lo que se ve aquí." (118)

Es tal su dominio de la técnica sintética que consigue crear la escritura de comienzo más corto, con la redacción de los cuatro primeros renglones de texto más breves que han sido pensados para el lector sintético, que no continúa con la lectura pasado ese punto. Satisfecho el deseo de brevedad que tienen algunos lectores, el autor puede dedicarse a escribir acompañado del lector de aliento infatigable y que no dispone de un sueño tan fácil como aquél. Sin embargo, a pesar de lo dicho, sabemos por el mismo autor que uno de los caminos para llegar a la brevedad o a la concisión es escribir largo (escritura larga que desposeída de un referente verdadero, simula su extensión para provocar el juego con el lector, la inmaterialidad de su ser, que no es más que la inmaterialidad misma de su referente). Podemos verlo en el comienzo de "Un artículo que no colabora":

"Desde los tiempos cuando los jilgueros volaban hasta los en que se tuvo gobiernos capacitados para postergar con urgencia cualquier asunto y especialmente la hora de los eclipses solares, que a veces por descuidada combinación de los astrónomos preparadores caen en instantes en que sólo pueden disfrutarlos los trasnochadores más próximos, se me viene solicitando de "Martín Fierro" un artículo breve o que yo sea breve en un artículo." (119)

Para concluir hay un aspecto de su arte sintético que siendo expresión de un arte nuevo, como es el humorismo conceptual, sin embargo entronca con la más antigua de las tradiciones. Me refiero a la prosa en verdadero bosquejo, en apenas una estructura elemental que la sustente; pero que en su elementalidad contiene una riqueza impensable de matices. Se trata del extremo opuesto a la prosa de largo recorrido. Se corresponde con un proceso de máxima abstracción como sería el *chiste conceptual*. Ese elemento lingüístico escueto y concentrado que recorre una larga tradición literaria y oral, desde los proverbios de Salomón y los salmos bíblicos, al refrán popular, pasando por el pensamiento que encierran las máximas de autores como Gracián (*Oráculo manual*) o Nietzsche (*Humano, demasiado humano*) y que tiene entre sus contemporáneos un cultivador excelso en Ramón Gómez de la Serna y la greguería. La misma greguería y el chiste conceptual tiene mucho en común, comenzando por el sentido del humor que a ambos caracteriza; haciéndoles perder ese carácter dogmático y solemne que en gran medida ha acompañado al aforismo a lo largo de la historia.

Macedonio contacta por este camino con el minimalismo, con la esencialidad. En un mundo donde ya todo se ha dicho y con el que el hombre no hace más que repetirse, la única originalidad que puede alcanzar el artista ya no es la de imitar a los clásicos, sino la de copiarse a sí mismo, consciente o no de que se está reproduciendo a los clásicos (instaurando el género de la

"primera copia" (120). Esa repetición más que extensa, debe ser una tarea cuya finalidad sea suscitar en las mentes del público (ya muy acostumbradas al contacto y consumo del arte desde los tiempos inmemoriales). Será el receptor quien, convirtiéndose en elemento activo, supondrá y reconstruirá todo aquello que no se le haya dicho; pues insertándose en esa tradición cultural, toda la información elíptica en el texto se manifestará como obvia o recurrente (de innecesaria escritura, por tanto).

"[...] las refinadas conciencias artísticas de autores y oyentes de los humanos del futuro no tolerarán las construcciones, no usarán sino el Chiste sin contexto, la Metáfora sin contexto, la frase de la Pasión sin contexto [...]" (121)

Ejemplos de este arte sintético, sin contexto, serían sus *No-enseguida-chistes* o las breves notas y reflexiones que se recogen en la libreta de apuntes del Bobo (sucesión de ideas inconexas entre sí, con significado propio y complejo, mostrando su riqueza de sensaciones y de pensamiento).

Macedonio en Continuación de la Nada (como sabemos, parte segunda añadida en la edición de 1944 a Papeles de Recienvenido), emplea en ocasiones un nuevo personaje (el Bobo de Buenos Aires) que sería un alter ego de Recienvenido y que viene a reemplazar a éste. Entre sus escritos se encuentra reflejada con amplitud esta técnica de la escritura en síntesis, abreviada al máximo, que actúa inmediatamente sobre el lector, impactándole, sorprendiéndole, haciéndole reflexionar o provocándole la risa.

"-No siempre la muerte ha sido tan último acontecer como es hoy; se usó resucitar en otros tiempos.

-[...]

Yo lo he visto todo en el mundo, hasta el caerse una lombriz al suelo." (122)

En estos aforismos chistosos, la idea de juego intelectual entre autor y lector es fundamental para dar pleno sentido a sus frases: en lo que tienen de pensamiento, de disparate, de divertimento humorístico; en definitiva, de mirada distante sobre las cosas:

"-Se exagera mucho sobre aumento de la locura: en una sala donde sólo están dos personas nunca hay más de dos locos." (123)

El lector debe tener cuidado y no dejarse llevar por la apariencia; el autor no es un simple cómico, ni una máquina de fabricar chistes, es un pensador que tiene el humorismo como masa aglutinadora que expresa toda su cosmogonía.

En este sentido, el autor manifiesta -no sin ironía- como hay que hacer alarde de las dotes de uno para que sean reconocidas. Esta es la única ley que reconoce el mercado, el consumidor, el receptor. La ostentación, incluso de lo que no se posee, es el único método que hace triunfar en una sociedad que se deja guiar por el boato y la apariencia. Hay que publicitarse (al igual que en su escritura en ausencia o su *hacer-nada*; que no

es lo mismo que *no-hacer-nada*) en el vivir cotidiano, aunque ello conlleve el vacío interior, con tal de estar llenos por fuera:

"-La Felicidad y la Soledad si no nos las ven no las tenemos."
(124)

Sin duda, la expresión más lograda de esa escritura concentrada lo constituiría el chiste conceptual. Dentro de él hallaríamos un grado superior que estaría formado por los que Macedonio llama *chistes dudosos*; pues uno se pregunta después de leerlo o escucharlo si se trata de un chiste o no, por lo que duda entre reír o no reír. Este grupo reducido conforma la élite del chiste, pues, al ser un "no-enseguida-chiste" (125), provoca un momento de duda o suspensión del ánimo del lector que luego producirá un placer incrementado por ese retraso. Todo ello gracias al ingenio del autor, a su dominio de la palabra, de su realidad y de su abstracción en el proceso creativo; conducente a final grato. "De la Correspondencia del Bobo" hemos entresacado algunos de los ejemplos que nos han parecido más significativos de este arte sintético e ilógico:

"-Era tan feo, que aún los hombres más feos que él no lo eran tanto.
-Era tan obstinado y de mal gusto que hasta un instante antes de morir, vivía.
[...]
-[...] Soy feo. es cierto, pero qué queréis, ino he podido dejarlo para mañana!
[...]
-Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe.
-Es tan inteligente que dobla una herradura con las manos.
-Morimos se dice. No; es que el mundo dura poco." (126)

Si bien la brevedad, la síntesis, es una de las virtudes del chiste, Macedonio también practica el *Absurdo encadenado*; donde un hecho absurdo se enlaza con un segundo y éste con un tercero y así indefinidamente. Con todo ello se mostraría un mayor arte por parte del autor; pues si el placer del chiste está en la suspensión de ánimo que sufre el receptor (suspensión bruscamente liberada, según Freud, o defraudada, según Macedonio), cuantas más suspensiones de ánimo se produzcan mayor será el incremento de placer. Unido a ese incremento del placer iría también un incremento en la conmoción concienical que produce el absurdo en el lector.

Macedonio, con este propósito encadenará una serie de secuencias basadas en conceptos o ideas imposibles o ilógicas. A partir del chiste primero: *Eran tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe*, se puede extender su ilógica y así añadirse una segunda secuencia en la que se informa que también hubo quienes *faltaron en parejas*, o una tercera para el que *faltó último*, o una cuarta para el personaje que reivindica se le reconozca que *faltó más*.

Disparates todos ellos que se apoyan en una base lógica, si bien dislocada, que nos enseña que las cosas pueden darse por

parejas; o que en una sucesión de elementos siempre hay un primero y un último; o que en toda acción, como es la de *faltar*, siempre puede haber alguien que la realice un mayor número de veces. Para cerrar esa espiral ilógica, ese absurdo encadenado, nada mejor que una meritoria disculpa de ausencia a conferencia (digna sólo de ocurrírsele a Macedonio, el gran ausente):

"Yo falté, es cierto, pero fui de los primeros". (127)

De esta manera la ausencia (el no estar, es decir, el *no ser* en un sitio, la nada de una persona *siendo* en un momento y en un lugar concreto) se convierte en una multiplicación de posibilidades artísticas; hasta el extremo de llegar a convertirse en una profesión o vocación:

"De algunas se dirá: "Sólo una vez, y por enfermedad, dejó de faltar."" (128)

Siguiendo la técnica "de los ejercicios de "variaciones" de Música" (129), Macedonio encadena con frecuencia en su humorismo una serie de chistes creando una secuencia absurda; donde la ilógica se incrementa, adquiere dimensiones, constituyendo una realidad propia con una lógica interna. Esta todoposibilidad intelectual golpea cada vez más fuerte la seguridad mental, la conciencia del lector (que llega a dudar si aquella irrealidad no tiene tanta posibilidad de existencia como la realidad tangible); atrapada como está su mente en esa maraña ilógica que le propone el texto artístico. Congruencia de lo que racionalmente se considera incongruente (otra forma de pensar y de ver la realidad):

"Ya véis lo que sucede cuando el disparate se da ampliamente su lugar: engendra la más amplia congruencia." (130)

Esta técnica del chiste conceptual, de risa dudosa, que constituiría un extremo de la prosa sintética o en bosquejo, se inserta perfectamente dentro de su *escribir largo*, que es la otra manera que adopta la escritura concisa. De esta manera a cada paso podemos descubrir el chiste que se camufla entre esa prosa selvática, en desarrollo, nunca concluida ni comenzada y siempre haciéndose. Así acaba el brindis "Modelo de disculpas para inasistentes a un banquete", donde con el mismo modelo se nos entregan dos chistes:

"Porque si hubo quizá una catástrofe tan completa que hasta los sobrevivientes perecieron, de vuestra fiesta se dirá: fue tanta la concurrencia que hasta los inasistentes estaban." (131)

Leyendo a Macedonio podrían señalarse infinitos ejemplos de esa fusión que se siente en su prosa entre el chiste sintético y el largo escribir que parece detener el tiempo. Entre ambas polaridades, los matices intermedios que puede adquirir su prosa son inagotables. Como última muestra de todo lo dicho veamos ese terreno intermedio, esa frontera del chiste y la prosa donde se encuentran y se engrandecen mutuamente. En el "Brindis a Leopoldo Marechal", Macedonio ejecuta uno de sus alardes de brindis

confuso, donde se le provoca el mareo intelectual al oyente que siente como se le cae encima un chaparrón de pura ilógica. Ante los aplausos del rendido auditorio, el autor desconfía, pues sabe la variedad de aplausos que es capaz de producir el género humano, empezando por el de matar polillas o el que se usa para llamar al camarero; por ello:

"No soy tan impresionable como el habitante que se resbaló del mundo, cual si le hubieran hablado de cáscaras de bananas, cuando le dijeron de golpe que la tierra era redonda; [...]" (132)

6.3.3. El orador confuso.

En estrecha relación con los apartados anteriores surge un nuevo concepto, el del orador confuso. Confuso según los demás, según los oyentes o lectores; pues su escritura, su pensamiento, resulta evidente para él.

Esta nueva dimensión tiene mucho que ver con el signo de los tiempos; con la ruptura que se produce entre el público y el creador. Los distintos movimientos vanguardistas son en su mayoría concepciones artísticas que no gozan del apoyo y la comprensión masiva del receptor. Grupos minoritarios, también se saben recibidos por un minoritario número de receptores.

Sobre esta base concibe Macedonio una nueva esfera de su arte. Así se declara el primer pensador de escritura incomprensible; técnica que parecía imposible hasta la aparición de su No toda es vigilia la de los ojos abiertos (1928) y que desde ese momento está al alcance de cualquiera. También inaugura el *brindis confuso* o no entendido del todo; único brindis para el que mostraba dotes naturales y que tiene como única excepción contrapuesta, el brindis olvidado, que nunca se dio y por ello fue perfectamente entendido, alabado y aplaudido por los asistentes.

En esa aparente negación o contradicción vuelve a fundar su éxito; un éxito que no va acompañado de una aceptación masiva. En su concepción artística, la negación de la escritura, de sí mismo y de la realidad son distintas maneras de expresar su desacomodo intelectual; pero no se trata de un pensamiento ajeno, adoptado o asumido arbitrariamente. En Macedonio esta prosa que da vueltas sobre sí misma, que se niega para constituirse, es una manera propia y natural de situarse ante la realidad, de negarla para provocar su revitalización. Cuando Macedonio se niega como orador, a la vez que juega con el lenguaje y con la polisemia de éste, no hace más que constituirse en un paradigma literario a la vez que convulsiona permanentemente el mensaje lingüístico (produciendo la lectura múltiple, con distintos estratos significativos, según la capacidad de profundización del lector en la técnica que se le propone). A medida que uno se acerca más al pensamiento y a los recursos lingüísticos del autor, el placer interpretativo se hace más intenso y solidario:

"[...] me siento triunfante por haber concluido no sólo con mi carrera de orador que no para, sino con la de orador confuso, en

la que entreveía un porvenir claro y sin trabajo ninguno, porque me era innata la facultad." (133)

Con estas palabras dichas en el "Brindis a Leopoldo Marechal", Macedonio expresa la comunicación como un hecho no sólo limitado sino de eficacia incierta. Ese orador confuso sería el resultado de un subjetivismo absoluto donde la comunicación humana quedaría reducida a una transmisión elemental de información, cuya correcta interpretación no podríamos certificar. Sin embargo, esa limitación sirve de acicate para buscar nuevos procedimientos, nuevos mecanismos artísticos, donde más que un mundo exterior personal e intransferible, se proyecten ideas o abstracciones, también personales pero generalizables y por ello compartibles.

Bien es cierto que no hay dos personas que tengan absolutamente el mismo concepto de libertad o de felicidad; pero esta conceptualización individual le sirve al autor para sugerir, para incentivar, para provocar en el receptor sensaciones que asume y construye a su propia imagen. He aquí una nueva dimensión del arte futuro, no ofrecer una realidad clausurada, sino incentivar la creación de esa realidad en el espíritu, en la mente del receptor.

De la destrucción del lenguaje o de la oratoria confusa se puede llegar a la confusión y destrucción de la realidad, creando una nueva realidad, muy distinta a la conocida y clasificada. Este sería el propósito del *chiste conceptual* o *chiste mental*. La creencia momentánea en un absurdo (absurdo que es una propuesta diferente de la realidad; una realidad más idealizada). En el "Brindis a Norah Lange", el autor confiesa su devoción por la homenajeada hasta el punto de osar competir con sus jóvenes amigos en la conquista de su afecto. Con humor recuerda su respuesta: "Vuelva usted cuando tenga veinte años menos" (134). Ante semejante esperanza en sus ilusiones afectivas, el autor se propone lograr ese objetivo, demostrando como el tiempo no sólo avanza, sino que puede lograrse su retroceso:

"[...] paciencia conmigo, que hago progresos; [...] me falta muy poco para que me falten todos los veinte." (135)

Este nuevo arte de la destrucción por el lenguaje, de la paradoja que se niega y anula a sí misma, a la vez que toma forma y se concreta como expresión, es una planta que se aclimata con facilidad en el espíritu de sus lectores y oyentes. Sus amigos y contertulios no pueden por menos que mostrar el influjo de este desarticulador de realidades que es Macedonio. Entre los papeles inéditos se incluye un "Imaginario brindis a Alejandro Sirio" que se publica en la edición que realiza su hijo Adolfo de Obieta. En él, se presta la palabra al homenajeado, que con técnica macedoniana le replica:

"[...] este brindis en que Macedonio Fernández me alaba por serle yo inferior en todo y hace un esfuerzo meritorio por pronunciar bien, y lo logró, el apellido mío que conoce mal." (136)

Este mismo recurso, la voz de Macedonio reproduciéndose a manera de espejos encarados en los distintos personajes, se puede observar también en Adriana Buenos Aires; si bien donde se utiliza con más profusión es en Museo de la Novela de la Eterna. De su lectura obtenemos la sensación de un universo armónico, incluso en el lenguaje de sus personajes; voces personalizadas y distinguibles, pero que beben todas de una fuente común que las unifica y las engrandece como obra artística (no reflejo más o menos verosímil de personas de existencia).

En ese orador confuso se vuelve a dar otra de tantas paradojas que pueblan la escritura de Macedonio. Él, el escritor por síntesis, el que busca la esencia de las cosas volviéndolas del revés para no verles su apariencia sino su ser, el descubridor de los agujeros variados, el que es capaz de ser atropellado por las aceras, o ausentarse para que sea notada su existencia, el que de puro negarla hace evidente su escritura, nos confiesa desde su verdad artística:

"[...] no soy el Hombre Invisible sino, al contrario, el Hombre Evidente, algo más raro, útil y difícil." (137)

Esta verdad es la que supieron ver algunos de sus contemporáneos (Borges, Gómez de la Serna, Scalabrini Ortiz,...) que supieron captar la pureza de su alma y la nitidez de su arte confuso e intentaron que el resto del mundo comprendiera y disfrutase con su palabra en una misión casi apostólica. Esta verdad artística, hoy en día más extendida y evidente, sigue sin ser disfrutada y asumida masivamente; tal vez porque, como entonces, sigue necesitando un lector activo, dispuesto a trabajar con el autor, capaz de dejarse sorprender, aportando buena dosis de ilusión, de fantasía, algo de inocencia y un poco de inteligencia. De esa colaboración laboriosa saldrá el lector renovado, reconstituido, con algunas dudas y con un espíritu eufórico; al reconocer y vencer los límites del arte y de la propia existencia.

6.4. "Continuación de la Nada. (Mitad inconfundiblemente 2ª)"

6.4.1. La existencia y la variedad de la Nada.

"Todo sobre, e incluida, la Nada; solo de la Nada pero no toda; de la nada hay más; algunos de sus entornos, pues son muchos."
(138)

Con estas palabras comienza Macedonio la segunda parte del libro, la que lleva como título significativo Continuación de la Nada; pues esto es en definitiva, una prolongación de la inexistencia. Inexistencia que se constituye en una existencia irreal, conformando el ser de la manera artística.

Ya en la primera parte (en Papeles de Recienvenido), Macedonio había dado amplias muestras de como la nada no sólo negaba la realidad, sino que se constituía en una existencia autónoma, por negación del ser real. Como hemos visto, la nada, la negación del ser, se constituía en torno a la autobiografía,

convirtiéndola en una biografía ficticia al estar escrita por un autor que no tiene por qué coincidir con el biografiado. También se constituía la nada en torno a la propia figura del escritor, que negaba su ser y su realidad hasta convertirse en una figura fantasmagórica que no veían sus contertulios. Lo mismo ocurría con la propia escritura, persiguiendo el silencio o negando su sentido; o con las cualidades oratorias del conferenciante que del arte confuso pasaba a ser arte inexistente para los receptores que no entendían nada o llegaban a identificar el brindis inexistente con el arte de la oratoria confusa, aplaudiendo aquella expresividad de la no elocuencia que era el brindis aún no comenzado.

Aparte de todas estas expresiones de la nada constituyéndose y extendiéndose, Macedonio descubre infinitos retazos de inexistencia escondidos en la cotidianeidad. Con su mirada detallista, milimétrica, preocupada por esos aspectos que pasan inadvertidos en el diario existir a la mayoría de las personas. Macedonio nos intenta descubrir las verdades evidentes, esas que por puro estar a la vista pasan desapercibidas. Con este sentido practica Macedonio la escritura sintética, aquella que no pretende grandes efectos sonoros ni temáticos, sino que se propone la reflexión y la duda sobre lo más inmediato, sobre el propio ser de las cosas, sobre la vida misma y sobre las leyes que rigen la existencia. Por todo ello, porque su planteamiento teórico y estético es esencialista y metafísico, podemos descubrir como la escritura de Macedonio, incluso cuando trata los aspectos aparentemente más insignificantes o anodinos no hace otra cosa que incidir en lo más elemental y trascendente del hombre, de su ser y de su existir. El propio autor se confiesa cuando nos dice:

"Los hombres por síntesis, como yo, estudiamos las importantes pequeñeces que el hombre por alumbramiento (y otros detalles) desdeña." (139)

Ya señalamos como Macedonio coincidía con Azorín y con Gómez de la Serna en ser escritores sin género, en ser escritores autobiográficos y en ser escritores que observan con minuciosidad la vida circundante. Sus lentes microscópicas poseen diferente intensidad pero los tres intentan desentrañar el alma de las cosas. No se preocupan por los grandes temas, pues saben que éstos son secundarios y derivados de los aspectos más inmediatos y minúsculos del existir: el amor, la amistad, la soledad, la vida en su pequeña lucha diaria y con sus diferentes formas de mostrarse o de negarse. El escritor no pretende por este camino ser el Mesías de un pueblo o una raza, se considera un simple mortal incapaz de ver con claridad su propio destino; pero, desde esta actitud de modestia nos manifiesta su arte, un arte también modesto, que no pretende reproducir la vida ni se cree capacitado para ello, pero que es capaz de generar su propia realidad, su propia verdad.

Esta verdad del arte nuevo es un proceso de reflexión, de abstracción en que el artista es capaz de discernir lo temporal de lo permanente, lo material de lo trascendente, lo secundario

de lo esencial; y todo ello se libra en el laboratorio del hombre y su existencia. Pues no otra cosa ha hecho el arte que reflexionar sobre la vida y el ser humano desde el instante en que el hombre primitivo descubrió su interioridad como una realidad diferente de la circunstancia exterior. El día que el hombre comenzó a cubrir su cuerpo y sus pies con pieles, ese día nació un ser capaz de abstraerse de la realidad (aunque fuesen las circunstancias las que motivasen ese descubrimiento); capaz de discernir entre él y el mundo de los objetos. Esas partes de sus cuerpos que aquellos hombres comenzaron a cubrir con pieles les mostraron su individualidad, sus propios límites:

"[...] hasta entonces habían pertenecido al mundo exterior y no sabían lo que era ser ellos una cosa de adentro de nada" (140)

Este darnos cuenta del mundo exterior, de lo que es ajeno a nosotros mismos, nos traslada al *mito de la expulsión del Paraíso*, que según Ortega origina la conciencia de sentirnos en un medio extraño y agresivo:

"[...] hace [de la vida] un estar fuera, en un contorno que se nos resistiese" (141)

Desde ese tomar constancia del mundo (un mundo que desde el momento en que puede llegar a incomodarnos es sentido), el hombre ha vivido en auténtica confrontación, en la incertidumbre; intentando continuamente la dominación, conquista y utilización de esa realidad exterior en beneficio propio.

Una actitud diferente es la que no ha pretendido la sumisión de lo otro, del mundo exterior. En esta visión ha prevalecido el intento de conocimiento de esa realidad para lograr una convivencia armónica. Esta concepción ha buscado desde dentro del yo y desde su exterior, o lo otro, certidumbres y respuestas a sus dudas, a su desorientación; para poder coexistir, conociendo el límite de ambos, con ese elemento en principio extraño o ajeno que es el mundo. Para buscar esa respuesta el hombre ha recurrido a su inteligencia y se ha recluido en una esfera interior: esa soledad del pensamiento metafísico que llama Ortega "*la vida contemplativa*" (142) (si bien esta denominación puede conducir a malentendidos); que aunque cercana, no debe confundirse con la actitud mística. Esta contemplación la realiza el pensamiento y no consiste en un mirar o ver con los ojos, sino con la inteligencia, en un proceso de abstracción en que el hombre intenta entender el mundo y darle un sentido ante sí mismo (le dota de ser, según sus propias necesidades, sacándole de la nada, pues el mundo no tiene necesidad de ser, es el hombre el que tiene necesidad de que el mundo sea, que adopte un activo ser, aunque ese ser salga de la nada).

En el *Atenuante*, que introduce al lector en las páginas de esta segunda parte, Macedonio informa al lector despistado que los Papeles de Recienvenido no eran más que el inicio o principio (en tanto que comienzan y preceden) de la Nada. Con esa primera parte se había inaugurado oficialmente la inmaterialidad; era el *Comienzo de la Nada*, construida a partir de la irrealidad de

Recienvenido y su existir literario. Por eso no cabía otra posibilidad que titular a esta segunda parte y prolongación de aquella Continuación de la Nada.

Con estos dos ejemplos artísticos el lector, como señala Macedonio, puede descubrir con claridad y asumir plenamente como la Nada tiene un comienzo en su existir y como puede tener, por consiguiente, una continuación, un incremento de su presencia.

Esta Nada que va a crear Macedonio no rinde pleitesía al mundo exterior, a la realidad, sino todo lo contrario; "opuesta a lo grosero del realismo" (143) huye de ser un simple reflejo de la materialidad y se constituye en una alternativa y en una negación de esa corporeidad física, tangible, temporal, espacial y causal.

Su ser no está sujeto a las leyes de la razón, liberada como está de todo causalismo o del causalismo tal y como lo conocemos. Ese ser tan ajeno y fugitivo es el que se propone capturar y resurgir el artista, quien siempre vivirá en la duda de si realmente ha triunfado en su empeño o no ha hecho más que volver a recrear la realidad, dejando fuera de la obra ese ser de la Nada.

Según Macedonio un precedente de esa Nada artística se encontraría en todas las obras inconclusas, en todas las creaciones que quedaron sin acabar. Allí donde no continuaron comienza exactamente la Nada a hacerse artística, es el inicio de su ser.

En esta última idea Macedonio insinúa el desmantelamiento del arte o, al menos, del arte tal y como había sido concebido hasta ahora (como mera copia del mundo real). Por ello, la labor del nuevo arte no va a ser crear una realidad, sino descrearla, anularla, negarla; pues sólo así, aquello que surja puede llamarse verdaderamente artístico. En vez de hacer arte (en su sentido tradicional y solemne), hará No-Arte; construir la Nada Artística. sobre la base de la negación, el absurdo y el humorismo.

"Amo y cultivo la nada insolemne [... tan distinta a] la nada voluminosa en páginas de tanto discurso y "memorias"" (144)

Estas palabras de Macedonio pueden servir como principio de este arte irrespetuoso con lo establecido, con lo serio y respetable, con lo que cree tener una trascendencia fuera de la propia representación artística y que no es sino otra forma que tiene la Nada de constituirse (más aburrida, pesada y peligrosa; al creerse poseedora de la verdad o de la razón). Como recoge Ortega, al analizar ese arte nuevo que surge en las primeras décadas del siglo XX:

"[...] no es que al artista le interesen poco su obra y oficio, sino que le interesan precisamente porque no tienen importancia grave y en la medida que carecen de ella." (145)

Con esta intrascendencia el artista reivindica una nueva valoración del arte con respecto a la vida, donde no ocupe lugares reivindicativos o de acción, donde desaparecen los grandes temas y los propósitos solemnes del arte decimonónico; adquiriendo una dimensión más humilde, trivial y frívola, de donde surgiría su auténtico sentido revolucionario. El arte como juego y como recuperación de la inocencia y la pureza; he aquí lo que le daba su grandeza intrínseca.

En el caso de Macedonio, "este arte noble de la nada" (146) se va a constituir sobre la palabra. El lenguaje negándose, reconstruyéndose, reinterpretándose para sentirse, en definitiva, revitalizado. Todo ello desde la base misma del juego: el juego con las palabras, con sus formas, con sus significados, con la negación de estos. El juego del escondite entre el ser y el no-ser, a partir del soporte lingüístico. El lenguaje construyendo el silencio, es decir, destruyéndose y a la vez, paradójicamente, afirmándose como soporte artístico.

A partir de aquí la nada, que carece de todo ser y de toda corporeidad, puede llegar a decirse no sólo que existe, sino que desde esa existencia se constituye y llega a ocupar incluso espacio no sólo psíquico, gracias a la paradoja y a la virtud lingüística, aunque su referente significativo no siempre se concrete en dimensiones espacio-temporales:

"Comience, pues, la nada y no con poco bulto; como ocupa lugar, sólo lo que quepa de ella en este libro tendrá el lector. Pero no la piense concluida." (147)

De esta manera, el libro se constituye en la nada, en una parte al menos de la nada. Volvemos al arte como expresión antirrealista, como negación de la realidad, de su seriedad y de su prestigio solemne. Renace así el artista no como genio, sino como duende: un diablillo zumbón que nos muestra sus tentaciones artísticas para, una vez caídos en ellas, mostrarnos el engaño, su vacuidad, su mero propósito de desenmascaramiento de lo establecido, su contenido intrascendente, festivo, puramente placentero.

Ese diablillo zumbón puede llevar el nombre de Alfred Jarry, con el Padre Ubú convertido en el gran *Señor de las Phinanzas*; o de Apollinaire, y más tarde Tristán Tzara, derribando la poesía para reconstruirla desde el humor; o de Picasso con las máscaras africanas que coloca en los desnudos cuerpos de "Las señoritas de Avignon"; o de Ramón que descubre la esencia lírica y humorística de las cosas desde la greguería; o de Marcel Duchamp con la provocativa "Fuente", aprovechando un urinario; o de André Breton descubriendo los entresijos del subconsciente y el oculto mundo de los deseos; o de Charles Chaplin con la escena del banquete en "La quimera del oro", en que Charlot se come su propia bota.

Este carácter provocador o anulador de viejos valores, que tiene el arte nuevo, comienza desde la propia obra de arte, que se desprestigia y se niega. Así Macedonio en su empeño por dar

consistencia a la nada, por negar validez al arte decimonónico, reivindicando la nueva visión artística, afirmará sobre su libro:

"[...] tiene el mérito de llenar un vacío con otro, como todos los libros." (148)

Con lo que no sólo se niega la literatura anterior, que nada es a sus ojos y no merece por ello ser llamada artística, pues sólo pretende ser verosímil, ser creíble en su reflejo de la realidad; también se niega a sí mismo, si bien en esa negación está su esencia, desde el momento en que esta nueva literatura se identifica con el vacío de la nada desarrollándose (la materia exclusivamente artística, ajena a la realidad -por ello la nada- pero tomando cuerpo desde su propia naturaleza). Sin otra pretensión, pues no está a su alcance, que ese conquistar la nada y manifestarla.

Por esto mismo, Macedonio nos dice que con el acabado irremediable del libro se pondrá fin a esta nada que conforma el libro en sí: aunque la Nada seguirá siendo inabarcable, extendiéndose fuera de las páginas del libro y esperando ser descubierta y desarrollada por cualquiera que la encuentre.

Como se puede observar, tenemos la irrealidad tomando cuerpo y apareciendo tan creíble como la realidad. He aquí buena parte de la ilógica en que se sustenta el *chiste conceptual* que, como vimos, consiste en esa creencia momentánea en una todoposibilidad intelectual, en un absurdo mental creído. Esa existencia mental de la nada que se daba en un chiste como "Fueron tantos los que faltaron que si falta uno más no cabe" (que cita Macedonio tanto en Continuación de la Nada como en su teoría humorística). Ana M^a Barrenechea ha captado así ese incremento de la nada a través del humorismo:

"[...] rebasa el mero juguete verbal, y crea bajo la aparente dispersión un mundo del no-ser, nítido y coherente. Macedonio lo construye con el ingenioso manejo de abstracciones como objetos concretos, lo enloquece con el disparate llevado congruentemente a sus últimas consecuencias y lo humaniza con la irosía indulgente que desinfla retóricas y falsos valores." (149)

Con el título "A fotografiarse" comienzan una serie de estampas autobiográficas, que llevan cada una de ellas una enumeración precedida por la palabra *Pose*. Con esta pista, Macedonio nos da base suficiente para captar lo que de ficticio y engañoso (la pose es dejar de ser yo, en mi actitud natural, para fingir un yo distinto, buscando una faceta concreta e incompleta que recoge nuestro mejor perfil y oculta los otros menos favorecidos con lo que fabricamos y fingimos un yo, desde esa afectación implícita en la pose) tienen esas estampas supuestamente biográficas; cuyo propósito no es otro que dar constitución a la nada o, lo que es lo mismo, una creación artística que surge ante nuestros ojos, desde la captación y transformación que de la realidad ha llevado a cabo nuestra mente. En ese proceso de abstracción, el arte surge ante la mirada alucinada del receptor, como surgió el mundo exterior ante

los ojos del autor en un momento cualquiera, comenzándose a descubrir la Nada y su existencia.

"El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874 y es sencillo añadir que ambos nacimientos ocurrieron cerca de aquí y en una ciudad de Buenos Aires." (150)

Este primer vislumbamiento de esa Nada absoluta (que es lo único existente antes de que nuestro yo llegue al mundo y después de que se marche de él) pretende recuperar la nada de su existir para el arte. Dado que la existencia, el ser de las cosas comienza cuando yo las pienso -según Ortega: "cuando no pensamos en ellas [...] las cosas son... nada" (151); o como dirá Macedonio: "la Realidad que hay la tenemos nosotros y no quedaría nada de ella si efectivamente muriéramos" (152)-, el artista lo que intentará es indagar en ese no-mundo, en esa realidad en negativo que es la Nada, el no-ser de las cosas cuando no tienen un yo con el que confrontarse. Incluso lo más difícil, desde ese yo, desde su proceso de abstracción llegar a descubrir la nada, la inexistencia, la irrealidad que se oculta tras la apariencia de las cosas. Desde este punto de vista y sin olvidar nunca el tono humorístico, que se extiende por todo el planteamiento, Macedonio puede llegar a dudar sobre su propia existencia, de la cual no tiene certeza absoluta desde que sufriera una caída mucho tiempo atrás. Accidente que le ocurriera a la edad de siete años, al caerse desde una altura de diez metros.

"Tan grave fue que no es seguro que yo exista después de ello [...]" (153)

Al final de esa misma "Autobiografía de encargo. Pose nº2" vuelve a afirmar:

"Como escribo bajo la depresiva inseguridad de existir, basta por hoy de una lectura quizá póstuma; [...]" (154)

En estas biografías ficticias, de exclusiva existencia artística, tiene un especial interés la pose nº 3, que lleva por título "Biografía de mi retrato en Papeles de Recienvenido". En este apartado es el retrato (la fotografía que de su persona se editaba con el libro) y no el retratado, la persona real, el que cobra existencia, desde el momento mismo de su configuración, como si del nacimiento del retrato se tratara. Desde ese instante se puede hablar de la biografía autónoma de su retrato. Una evidencia de ese biografismo paralelo entre él y su imagen, es que ésta parecía la del último ganador de la lotería. De donde venimos a ratificar como retratado y retrato no son una misma cosa, sino dos bien diferentes. Llegando a la paradoja de ser el retratado el que intente llegar a emular la imagen de su propio retrato.

"Después de ese exitoso retrato he trabajado quince años en parecérmelo, que tal es la dificultad [...]" (155)

Tal es la suplantación y desposesión de personalidad que dice llegar a sentir el escritor por este retrato favorecedor

como por otro del mismo estilo, correspondiente a un juicio favorecedor que de él hizo Ramón Gómez de la Serna (semblanza que aparece recogida en el Prólogo a la edición de 1944 de Papeles y en los Retratos Contemporáneos (156), que teme no estar a la altura de ambas imágenes. Para no desmentirlas con la presencia del modelo original decide enclaustrarse para que así existan por sí mismas y no puedan ser comparadas con la desfavorable realidad.

"A aquella fotografía y esta biografía se debe mi constante estar a domicilio." (157)

De esta manera, Macedonio insinúa uno de los temas más característicos del propio Borges, los dualismos, las superposiciones de diferentes yos que pueden darse en el mismo sujeto. Una fotografía que no se corresponde con nuestra cara y que incluso llega a mejorarla tanto que se nos muestra como un ideal -Macedonio- (inversión del suceso que acontece en El retrato de Dorian Gray, de Oscar Wilde), o los espejos y el diálogo con el otro, al que extrañamos y a la vez nos posee -Borges (donde también se siente el eco de Stevenson)-:

"Al otro, a Borges, es a quien le ocurren las cosas. [...] No sé cuál de los dos escribe esta página." (158)

Macedonio intenta demostrar con su escritura que si el ser existe y puede adoptar una gran variedad de formas y apariencias, lo mismo puede suceder con el no-ser, que puede mostrarse tan rico y variado como aquel. A este empeño de mostrar la diversidad del no-ser es al que se va a dedicar en todo el libro; muy especialmente en la segunda parte que, como Continuación de la Nada que es, manifiesta su infinita variedad en cuanto que se muestra continuable.

Como evidencia de esa nada existente se nos ofrece "La nada de un viaje de Colón"; que resulta ser el segundo de los viajes realizados por el comandante (insertado entre el primero que se llevó a cabo y el tercero que también se realizó) y que los historiadores han intentado encubrir para que no se conociera su inexistencia. A semejanza de la realidad, la nada también puede ser minuciosamente descrita, conociéndose cada uno de los pormenores de esa inexistencia. Desde el momento en que el no-ser cobra presencia y se extiende puede tener sus propios historiadores que lo estudien (técnica también empleada por Borges ésta de recurrir al criterio de autoridad, al dato falso o inventado, con lo que se da existencia a lo que no existe):

"Es absolutamente éste el número de los viajes de Colón: dos que hizo y uno que no hizo y que viene a ser el segundo [...] Las peripecias del segundo viaje han sido juntadas por el historiador Samuel, quien en la conclusión de su relato explica el modo particular como no se hizo [...]" (159)

Como vemos, entre dos hechos ocurridos Macedonio sitúa uno literariamente no ocurrido, que también ocupa espacio; por lo que puede ser enumerado junto a los restantes. En esta ilógica

razonable en que nos movemos, puede suceder que dicho viaje nunca ocurrido fuese accidentado, con sus no-sucesos anecdóticos que puedan recopilarse y no narrarse por el historiador de turno (también irreal, llegados a este punto). Volvemos a estar atrapados en esa maraña que constituye en torno suyo la ilógica conceptual o lógica del absurdo; que empleando los mismos mecanismos que el razonamiento lógico se vuelven contra esa misma lógica para negarla.

En este desarrollo de la nada, que es todo el libro, nos encontramos con otro caso: "El cartero delicioso". Este título es un homenaje al cartero al que se le ocurrió quemar todas las cartas que pasaron por sus manos; liberando de esta manera a buena parte de la humanidad (incluido nuestro autor), de la pesada carga que supone el tener que contestar a todas las cartas que uno recibe y que esperan ser contestadas. En honor a ese filántropo habría que editar un sello que llevase su rostro y que se convertiría en "la estampilla típica para las cartas que no se mandan" (160). Estampilla que sería muy solicitada por Macedonio que no sólo se olvida de enviar las cartas, sino también de escribirlas; llegando a solicitar a los destinatarios que vengan a leerla a su propia casa.

Como estamos viendo la nada más que existir hay que ayudarla a existir. De esta manera señala Macedonio su rasgo distintivo, frente al *No-Hacer-Nada*, hay que adoptar una actitud activa y voluntariosa, hay que *Hacer-nada*. Con el título de "El no-hacer" se abre un apartado en el que reflexiona como el despiste u omisión no es suficiente y que hay que tomar conciencia de esa labor de creación por negación, hay que poner en práctica "la omisión por Acto" (161)

Macedonio nos describe como los habitantes de una Estancia, ocupados en el no-hacer consciente o *dejar de hacer*, se cuestionan si todavía podría haber cosas con las que incumplir y si no estarían todavía haciendo algo que pudiera dejarse sin hacer:

"En aquella Estancia donde nadie hacía nada [... los estancistas], tenían por momentos la incomodidad de dudar de si no faltaría todavía algo que dejar de hacer, que a lo mejor habían descuidado de omitir, [...]" (162)

Su tarea se pudo ver completada con la llegada del desconocido: "un experto en el no-hacer y el no-suceder" (163). Este episodio de los estancistas, que como una piña colaboran en una empresa común más parece sacado de la campaña del Presidente por "La Conquista de Buenos Aires", del Museo de la Novela de la Eterna; donde intentando destruir todo burocratismo (única forma en que la nada se ve crecer a simple vista) conquistaran la ciudad para el arte.

En esta construcción artística de la nada, las obras y escritos tantas veces prometidos y que nunca terminan de llegar a la imprenta no serían más que otra de las múltiples formas que adquiriría el no-ser. Así vistas, tales promesas incumplidas no

serían una decepción, un fracaso para él y para sus lectores, sino una conquista y cumplimiento de su propósito ("El neceser de la ociosidad").

"[...] tengo ya clientela hecha para mis promesas de obras, no sólo porque las cumplo con volver a prometerlas sino porque no las cumplo de otro modo [...] Con estos datos ya se ve que puédese anunciar con confianza mis estudios; no fallará su incumplimiento." (164)

Si la conquista de la nada es una campaña contra la realidad; uno de los hechos que al vivir humano le parecen más reales y por ello le producen más pavor es la idea de la muerte. La muerte se vive y se siente. Por esta razón será uno de los objetivos de la irrealización de Macedonio, la campaña de la negación de la muerte; desposeerla de todo su valor, de todo su sentido e importancia, llevarla hasta los terrenos de la nada, para destruir su realidad.

Esta sería una de las misiones que se encomienda a Macedonio como humorista: la supresión de la muerte natural o del pavor que produce la idea de la muerte; con lo cual se puede conocer el mundo en su interioridad, demostrando la nulidad, el no ser nada de la muerte. Esta victoria se debe realizar por el humorismo filosófico, por esa visión totalizadora de la existencia que incluye lo serio, pero donde es imprescindible lo festivo. Por ello en nota a pie de página del artículo "Días actuales del que con los anteriores envejeció", señala el procedimiento para vencer el miedo que nos provoca la muerte:

"[...] al humorista incumbe no sólo poner las almas en risa sino ponerlas en esperanza; en ambas posturas se trata de la alegría." (165)

Para Macedonio la muerte natural no es más que una espina que tiene clavada la ciencia médica, que todavía no ha dado con la fórmula para alargar la vida indefinidamente. Algo que así dicho parece una empresa imposible, pero planteado como lo hace Macedonio (la conquista de otro día más) parece estar al alcance de cualquiera.

"En todo día hay tiempo para "ganarse un día siguiente" de existencia; un viejo ayudado del todo tiene siempre día siguiente y no pide más eternidad que eso." (166)

Semejante método para alcanzar la eternidad ya había sido presentado en la primera parte del libro (Papeles de Recienvenido), en el "Brindis a Scalabrini Ortiz":

"En materia de longevidad, he simplificado tanto mis pretensiones que "un día siguiente" es toda la prolongación que pido de mí hoy vivir." (167)

Estas frases guardan un curioso paralelismo, tanto biográfico como de pensamiento, con las que Séneca expone en sus

Epístolas morales a Lucilio; donde se expone el mismo método para alargar la vida indefinidamente:

"[...] nadie hay tan anciano como para no aguantar razonablemente un día más" (168)

Como se puede observar en los ejemplos anteriormente señalados, Macedonio generalizando no hace otra cosa que hablar de sí mismo y hacerse eco a la vez de ideas filosóficas que muestran la perdurabilidad del problema. Semejante conclusión podríamos sacar del escrito titulado "Días actuales del que con los anteriores envejeció"; donde desde planteamientos humorísticos, científicos y filosóficos Macedonio reflexiona sobre la vida y la muerte a partir de sus sensaciones y de su propia situación personal (un hombre de una edad ya considerable, que ha pasado la barrera de los 60). En este apartado se plantea una dualidad, la vida como continuidad biológica ininterrumpible, es decir, la eternidad; o la vida como una sucesión de nacimientos, muertes y resurrecciones (siguiendo la hipótesis de que es más económico derribar lo viejo y construir de nuevo que intentar reparar lo deteriorado). Según Macedonio el segundo método es el que emplea la Vida en todo ser viviente sin excepción: para él, que se decanta por el primer método, el error estriba en que la Vida no supo adaptarse a la aparición del Hombre (con quien aparecieron los Afectos; no siéndole soportable la idea de la muerte):

"[...] debía esperarse que a aparecer lo humano con su trama de Afectos, cambiara de práctica con él dejando la muerte natural sólo para los animales." (169)

Este mismo tema se retoma, dando otra muestra de como se puede continuar la nada, en "Aquí es el boliche remendón de "La Perfecta Descompostura"", donde se intenta volver a poner orden en lo desordenado y arreglar lo desarreglado: pues éste es el arte que en semejante taller se domina (adoptando el paralelismo vehículo-cuerpo humano; recurso que se emplea en ambos relatos. La paradoja vuelve a surgir cuando le toca el turno al propio mecánico; convertido en ejemplo de esa degeneración o deshecho que se supone que tendría que componer y reparar. Por ello, en uno de sus momentos de lucidez se suicida, como la mejor forma para evitar mayores daños; instante de lucidez que le lleva a descubrir de súbito el mecanismo que mueve su ser y el ser del mundo:

"[...] toda muerte natural, sin violencia, es el retiro que practica Bios (la vida) de un Cuerpo Vivo que ya excedió en reparaciones su costo de creación y debe ser reconducido de "Reparaciones" a "Nuevo Modelo 1944"." (170)

Esta terrible realidad que descubre como la Vida se muestra gobernada por leyes positivistas-capitalistas, donde la rentabilidad y el costo son principios elementales que deben respetarse, es la que no puede soportar la emoción humana; que se niega y rebela contra esa imposibilidad o impiedad de la propia

Vida que prefiere reemplazar un objeto deteriorado cuando su arreglo resulta más costoso que la fabricación de otro nuevo.

En algunas de las imágenes empleadas por Macedonio se puede observar la huella del pensamiento senequista. Así cuando señala como ejemplo de esas realidades deterioradas, cuyo arreglo es más costoso que una nueva construcción, el "derruido edificio" (171), que viene a coincidir con ese "edificio carcomido" (172)) del que nos habla Séneca y como, para irse preparando, recrea su propio sepelio en vida, para que la muerte no le sorprenda, ni le atemorice ("vivía como superviviente de sí mismo", (173) frase que recuerda el chiste de quien iba a todos los funerales temprano, para no faltar al suyo. Esta manera de afrontar la muerte, mirándola de frente, descubriendo su insignificancia y deshaciendo su imagen terrorífica será la misma que practique Macedonio y también el personaje que veremos seguidamente, en su relato "Vivir disculpado".

En este texto dialogado tenemos como protagonista al personaje *inadvertido* que se disculpa ante los demás por existir y a la vez, paradójicamente, se muestra como *reclamador de existencia*. En ese carácter reivindicativo nos recordaría a Eduardo (alter ego literario de Macedonio y una de las voces narrativas de Adriana Buenos Aires), cuando a pesar de los muchos obstáculos que le separan de Adriana se hace ilusiones y declara su derecho al amor y a la felicidad.

Este personaje de furioso y temerario existir, que se mueve dentro de la cortesía, tiene como máxima para poder vivir tranquilo y librarse de la presencia molesta de los demás "hacerse desagradable" (174). Si bien, por contra, tiene clara conciencia de que la sociabilidad puede llegar a ser un rasgo positivo si se practica sinceramente y no como otra pose; al tratarse de un signo que demuestra como el hombre ha abandonado su condición zoológica en pro de la vida *inzoológica* que constituye la esencia de lo humano. Por esta razón, sin olvidar el primer aspecto que tratábamos, tiene tanto valor, como pacto y acto de sinceridad, la amistad (que no es otra cosa sino la entrega incondicional y voluntaria al otro):

"[...] la mera presentación hace instantáneamente una amistad; si yo consiento en que alguien me sea presentado, al darle la mano ya soy su amigo eternamente." (175)

Por esa sociabilidad y por las ansias de vida es por lo que el hombre no se puede permitir vivir en la falsedad, en la simulación o en la hipocresía (el ser que en el fondo no es); de ahí que practique el desagrado como expresión para poner a prueba a sus semejantes, donde la sinceridad examina la buena voluntad y el afecto sincero. He aquí por qué ese ser ignorado cuando conoce a otra persona de menor edad que él le entrega una tarjeta disculpándose por no poder devolverle la cortesía y asistir a su sepelio; ya que se da por hecho que el suyo habrá ocurrido antes.

En el pensamiento de Macedonio hay una veta de senequismo, mostrando una total coherencia entre su manera de entender la

vida y sus actos: en su técnica de escamoteo, por ejemplo, donde no sólo niega existencia a sus escritos, sino a su propio ser; su vida retirada buscando la soledad (esa soledad ostensible pero no estentórea, rodeado de un grupo de pocos pero selectos amigos), con la técnica de la disculpa que se mueve entre su asistencia a los actos públicos y su ausencia; el abandono de su profesión de abogado, buscando vivir en mayor armonía consigo y con sus verdaderas ocupaciones (la Metafísica y el Arte); la búsqueda de la libertad, el ideal utópico de la aventura anarquista en la selva paraguaya, su total desprecio de la riqueza, del poder y de la fama y el rechazo del Estado como símbolo de la estrangulación de la libertad del individuo. Detrás de todo esto se encontraría un hombre intentando dar sentido a la vida y al ser: desde la metafísica (confrontando el ser con el no-ser), desde la escritura o arte de la palabra y desde el humorismo como fórmula placentera y liberadora del intelecto (a través de la Ilógica artística). Todas estas vías sólo pretenden una única cosa, destruir la idea de la muerte, anular el ser de la muerte en nosotros pues sólo es una creencia; mostrar como el ser se une al no-ser en una sucesión ininterrumpida, con lo que formaríamos parte de un cosmos que sólo modifica su apariencia pero que sería eterno. Como dice Macedonio en su poema "La Muerte no es la Nada":

"La Muerte no es la Nada; sino que nada es.
El Nacer no es la vida, sino que nada es.
Equivócase, por terrenal, el Corazón si te llora
pues en nuestra Mente estás, y estuviste antes de sernos visto [...]"
(176)

En este poema recoge Macedonio algunas de sus ideas más sólidas: como las ideas del nacer o del morir no son más que meras sensaciones que vienen a interrumpir un no-ser que existiría antes y después de este paréntesis que es la vida; donde incluso este paréntesis sería un no-ser, bajo otra apariencia. Ese no-ser que se identifica con la Nada es indestructible y eterno, por eso se niega que la muerte pueda ser la Nada, pues no tiene consistencia, es mera idea que habita en la mente y que desaparece con ésta.

En estas reflexiones de Macedonio se puede rastrear esa veta senequista que antes señalábamos. Veamos algunas citas donde la proximidad de ambos autores es grande:

"No tememos la muerte, antes bien el pensamiento de la muerte"
(177)

Si en vez de la palabra muerte, que emplea Séneca, la cambiásemos por la Nada, o ese no-ser, que prefiere utilizar Macedonio veamos como ambos pueden también coincidir en ese No-Ser o Muerte que es lo único que existe antes y después de nuestra vida (como ya vimos en el poema antes citado de Macedonio). Al respecto dice Séneca:

"Antes de nacer. La muerte es el no-ser. En qué consiste esto bien que lo sé. Será después de mí lo que fue antes de mi existencia.

[...] nuestro error: pensamos que la muerte viene a continuación, viendo así que nos ha precedido y nos seguirá. Cuanto existió antes de nosotros es muerte [...]" (178)

Haciéndonos eco del pensamiento de Séneca, en Macedonio (en su escritura, en su pensamiento y en su vida) se ve la coherencia de haber escogido una regla, ajustando a ella toda su existencia. En el centro de ese existir estaría la confrontación para triunfar sobre la muerte.

"Medita sobre la muerte". Quien esto dice, nos exhorta a que meditemos sobre la libertad. Quien aprendió a morir, se olvidó de ser esclavo." (179)

Para concluir con este breve acopio de la Nada, señalar como en Macedonio esa mirada al otro lado del ser no es un mero pensamiento adoptado, sino que constituye su propia personalidad; una condición innata que le condujo en los distintos recodos de la existencia a preguntarse, a indagar y a solventar el problema del ser y de la Nada. De aquí su obsesión por las cosas que no son, por lo irreal, lo inexistente, lo aparentemente vacío que paradójicamente, están repletas, rellenas de nada (recordamos aquí entre otros casos el del agujero más surtido). El mismo Macedonio recuerda esa afición suya a descubrir el no-ser allí donde se manifestase:

"Debo aclarar, autobiográficamente, en estas notas con la nada perseguida, que mi afición al lleno de los vacíos se me manifestó de entero desde joven. Cuando ya lo era, hice una frase atrocemente literaria como ésta: "Ido el Sol, el mundo se llena de su ausencia."" (180)

6.4.2. Continuación de la autobiografía apócrifa.

La nada que se constituía en Papeles también afectaba como vimos al género autobiográfico, donde no sólo el escritor y el personaje no eran o no tenían por qué ser la misma persona sino que ambos podían llegar a ser desconocidos.

En este sentido aquí se nos da una segunda entrega de esa autobiografía apócrifa; la que quizá sea la primera autobiografía ficticia de autor conocido y entrevistado por sus lectores o, lo que es lo mismo, una biografía literaria con plena conciencia de que su deber es para con el arte y no para con la historia.

Desde este punto de vista hay que leer, interpretar y disfrutar estas páginas como si mirásemos una obra de arte, un cuadro cubista o surrealista donde lo que se ha pretendido transmitir no es una realidad más o menos objetivable, sino una emoción o idea abstraída o subjetivada al máximo, pero que por su esencialidad puede ser universalmente compartida (aunque no siempre sea aceptada o comprendida).

Macedonio crea así la nueva biografía artística formada, más que con hechos, con ideas o con la ejecución artística de esas ideas. Lo que para Ortega era la deshumanización del arte ("si

nos proponemos deliberadamente realizar las ideas-, habremos deshumanizado, desrealizado éstas" (181)). Concepto de deshumanización que ha sido polémico y que no quiere significar, en Macedonio al menos, que lo humano no esté detrás, como a cada paso vemos en su escritura; sino que se niega el realismo decimonónico y la sumisión del arte con respecto a la realidad como mero espejo de aquella.

La biografía, como género literario, no es más que la falsedad de un arte que pretende reproducir y recuperar los instantes del pasado de una existencia que, como tal pasado, son irre recuperables. Esa rememoración del pasado no es más que la reconstrucción de circunstancias y hechos sucedidos; que ya no existen. Se trata de una recreación sustancialmente falsa de ese pasado; mientras que la vida en cuanto que es, es sustancialmente presente. Esa rememoración de hechos, que realiza toda biografía, supone una reordenación y una clasificación de lo acontecido o, lo que es lo mismo, lleva a cabo una selección y un ocultamiento; en definitiva, supone otra vida distinta a la que en su momento fue.

Por todo ello, Macedonio desenmascara la falsedad de este género. Falsedad que aumenta paradójicamente si en vez de ser un extraño es el propio sujeto el que nos transmite los sucesos que le acontecieron: sus vivencias, emociones, pensamientos; no sólo porque la propia subjetividad le impide adoptar una actitud ecuánime ante las vivencias (¿se puede ser ecuánime en un género como la biografía, más aún cuando es la de uno mismo?) sino que el mismo sujeto que nos transmite los hechos es bien distinto de aquel otro al que le sucedieron los mismos: son dos personas diferentes. con lo que la visión de uno está incapacitada (por tergiversadora) para analizar y valorar lo que realmente fueron esos hechos para el sujeto que los vivió en el pasado.

La única posibilidad que le cabe al verdadero artista es tomar conciencia de esa falsedad que contiene el género, en tanto que quiere transmitir un reflejo vital, para reconvertirla en verdad artística. El creador no debe querer llevar la vida al arte, sino independizar el arte de la vida, crear una biografía que tenga sentido y se justifique sólo como materia artística, que pueda (por qué no) utilizar retazos de vida desnaturalizada, descontextualizada, y emplearlos como material para insertar en la obra de arte. Con esta biografía ya no tenemos una vida sino una obra literaria; como en los "Autorretratos" de Picasso no tenemos a un hombre sino a sus cuadros y su manera de entender la pintura. Siendo, por tanto, consciente de la falsedad del género, el artista podrá ganarlo para la verdad del arte, supliendo esa vida irreal por una vida creada conscientemente irreal:

"[...] presentar mi biografía] en la forma más embustera de arte que se conoce, como autobiografía, sólo las Historias son más adulteradas [...]" (182)

Por la misma razón que uno puede elegir, y de hecho selecciona entre los acontecimientos de su vida, así también podrá trastocar esa biografía escogiendo aquellos sucesos que si

no le sucedieron bien podrían haberle acontecido. También puede ocurrir que el autor ni siquiera siga su propio transcurrir biográfico (pues no se trata de hacer vida sino de hacer arte) y que se invente los hechos o que modifique las fechas; pues se encuentra en un arte que le da libertad absoluta.

Puestos a escoger, por qué no jugar con el día de su nacimiento. En el texto "A fotografiarse", incluido en Continuación de la nada nos dice: "El Universo o Realidad y yo nacimos en 1º de junio de 1874" (183). En este juego de los nacimientos también se puede intensificar superlativamente la fecha: "Nací porteño y en un año muy 1874" (184)

Datos que vienen a coincidir con su nacimiento real; sin embargo en la "Carta abierta argentino-uruguaya", que aparece en Papeles de Recienvenido, se indica lo siguiente:

"Nací tempranamente; en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata. Me encontraba en Buenos Aires a la sazón; era en 1875: fue el año de la revolución del 74 [...]" (185)

En esa misma primera parte, en el "Aniversario de Recienvenido" se vuelve a dar la fecha de su nacimiento:

"Nací el 1º de octubre de 1875 y desde este desarreglo comenzó para mí un continuo vivir." (186)

Llegados ya a este punto lo único que faltaría para que la vida imitara al arte es poder elegir nuestra propia fecha de nacimiento. para acomodarnos con el tiempo y las ideas que mejor nos van (para no sentirse, como Macedonio fuera de sitio, un bicho raro entre los de su generación, que no le comprendieron, y también entre las nuevas generaciones que, a pesar de tener un pensamiento semejante, les separaba una barrera cronológica): "me gustaría haber nacido en 1900" (187). E incluso se pueden llegar a hacer suposiciones que se proponen como biográficas:

"Supongan ustedes que yo nací, desde chiquito, en una casa de modistas [...]" (188)

Nada más ficticio que la siguiente frase, por lo que de negación tiene de su vida; pero, por ello, nada más artístico, por lo que tiene de creación, de autenticidad, de irrealidad o de elaboración intelectual. Se trata de la nada recreándose en una sucesión de nacimientos y de muertes que renuevan la vida desde la destrucción de lo anterior:

"Como no hallo nada sobresaliente que contar de mi vida, no me queda más que esto de los nacimientos pues ahora me ocurre otro: comienzo a ser autor. De la Abogacía me he mudado; estoy recién entrado a la Literatura [...]" (189)

Tomando como origen esta última información que nos da, Macedonio no pierde nunca la ocasión de hacer un chiste; sobre todo tomándose a sí mismo como referente. En nota a pie de página nos muestra la visión festiva que de ese nacimiento y muerte

tiene un humorista; esa destrucción y creación que supone un reacomodo del universo.

"¡Muchas gracias!, dijo la Abogacía; ¡Nadie me asuste!, dijo la Literatura; ¡Conmovedor!, dijo la todo es lo mismo Impasibilidad."
(190)

El autor va diseminando por esas distintas poses fotográficas algunas minucias de su ser que se incorporan, una vez que son adecuadamente elaboradas, a la biografía artística. De esta manera, Macedonio consigue una perfecta simbiosis entre el arte y su sustento humano: pinceladas de realidad objetivable que se descontextualizan pero que sirven para atrapar al lector (amante del dato informativo y realístico).

"Tengo profesión liberal; soy bastante pobre. [...] Soy flaco y más bien feo. En cuanto a mi salud, ni un boticario hijo de médico y casado con partera la tiene peor. [...] Mi altura no es mala; depende del uso." (191)

Desde este soporte mínimo informativo que le sirve para sujetar al lector, Macedonio lo conducirá al mundo del arte y de la ilógica (bien por el humorismo o bien a través de los personajes, en su novelística). En esa esfera del arte será la digresión uno de los recursos más característicos, pues la novela no tiene una finalidad precisa, no tiene prisa por llegar a ninguna parte. Cualquier aspecto técnico de la escritura (los problemas del relato, de su inicio, la relación con el lector, la función del escritor, etc.) o cualquier anécdota puede tener valor suficiente como para justificar que la escritura ralentice su ritmo, dé marcha atrás o modifique su dirección, incluso que se detenga. La digresión muestra esa nueva importancia que cobra la palabra por sí misma, como arte de la escritura; con sus reflexiones o divagaciones, con sus meandros que son puro alarde estilístico que el escritor aprovecha para marear al lector y llevarle hacia el absurdo.

En la "Autobiografía de encargo", Macedonio da cuenta de su persona (sus antecedentes familiares, su físico,...) y en un momento nos señala el color azul que tienen sus ojos. A partir de aquí, nos introduce en una nueva dimensión en que reflexiona sobre el absurdo de la coloración diferente de los ojos; pues la realidad no modifica su apariencia por ello. Como el autor es un humorista no señala ni echa las culpas a nadie (ni siquiera a Dios que no previó la poca capacidad del hombre para sacar provecho de esa característica). Habla en primera persona y muestra su torpeza; con lo que entramos en la ilógica artística, en el chiste conceptual:

"[...] no previó, por esta vez, que yo sería torpe para utilizar adorno; o quizá estoy mirando por debajo de las pupilas como quien se levanta los anteojos a la frente; [...]" (192)

En esta autobiografía artística pueden encontrarse elementos en principio extraños al género, pero que pueden justificarse desde esa labor creativa. A manera de "collage", la obra de arte

se va componiendo con distintos retazos o pedazos arrancados de una realidad cotidiana, pero que desfasados e irrealizados se constituyen en materia adecuada para formar parte de la obra. Así ocurre con "Carta cerrada a Macedonio Fernández", que firma un viejo amigo, Pedro de Olazabal, con el que compartió pensión en la calle Guido y que le recuerda con su cabello cano, su carácter fríolento, sus cigarrillos de distintas marcas y su guitarra de la que no sacaba más que algún rasgueo para concentrarse y pensar; pues todo en aquel cuarto estaba cargado con una atmósfera de pensamiento:

"Tango del pensar. Cigarrillos del pensar. Cuarto desnudo del pensar. Desorden del pensar. Rasgueo del pensar" (193)

Al igual que el pintor aprovecha un pedazo de periódico, una fotografía o cualquier otro elemento de la realidad, para incorporarlo al cuadro (haciéndole perder su antiguo valor y adquiriendo uno nuevo más artístico), así Macedonio trastoca esa carta personal en una página de su libro, dándole un valor diferente: irrealizándola como carta y redefiniéndola como parte de la novela.

La técnica del escamoteo autobiográfico en que no se sabe quién escribe ni sobre quién se escribe vuelve a aparecer de forma significativa en la titulada "Autobiografía no se sabe de quién". A pesar de semejante ignorancia, sí se conoce, paradójicamente su autor: "Por M.F.". Por si este juego de ilusionismo, en que se nos niega lo evidente para que surja bajo apariencia nueva, no fuese suficiente lleva como subtítulo "todo un alarde de autobiografía apócrifa o estilística de la nada":

"O: Autobiografía de un desconocido hasta el punto de no saberse si es él." (194)

El propósito de dicha biografía no es otro que incrementar la ignorancia, comenzada en Papeles de Recienvenido, sobre el "Desconocido". Este desconocimiento se completa insertando datos informativos que pasan a formar parte de la obra artística y que se compone así con la mezcla de estos materiales diversos. En esos reflejos de su existir se recogen su primera etapa literaria y su primer reconocimiento público, sus ausencias a los banquetes y su retiro y enclaustramiento, buscando la soledad, huyendo de la realidad y aproximándose al arte:

"Y el único que tuvo tal recato, la exquisitez nueva y última sensibilidad de no ser sabido, aun en los instantes de su mayor popularidad, que el aprovechó para ocultarse, como lo hará ahora en esta autobiografía, en la que se ha refugiado para conservarse incógnito." (195)

Según el planteamiento de Macedonio, las biografías no son más que una evidencia de lo mucho que se puede llegar a ignorar de una persona. Pues esos que pretenden ser retazos más o menos hilvanados de una vida, no son otra cosa que fragmentos rotos de un retrato engañoso por ficticio (por exceso o defecto de parecido con el modelo original. Por ello, las biografías

constituyen un género que puede consumirse y causar cierto placer en la lectura. Sin embargo, no sería un género fiable, en el que se pueda creer por parte del lector; salvo que se declaren desde su inicio biografías apócrifas, falsas biografías que sólo tienen como deber la verdad del arte.

"[...] todo lo que afirma de sí el autobiografiado es lo que no fue y quiso ser." (196)

Desde ese propósito de desenmascarar la falsedad que en sí misma contiene la escritura biográfica, se puede instaurar el *género de la autobiografía escrita por otro* (contradicción en origen) o el modelo de biografía sacada en instantánea (que corresponde a la cantidad de improperios con que cualquier desconocido nos califica en un momento, si ha sido adecuadamente estimulada su inspiración con un pequeño incidente que le haga estar enfurecido con nosotros) o la *Autobiografía del Hombre* (síntesis de lo esencial del género que puede emplearse como biografía de urgencia para cualquier persona que la precise):

"Se cansó de estar parado; se cansó de estar sentado; se cansó de estar acostado. Y dio por concluido el vivir." (197)

6.4.3. La desarticulación de lo solemne por lo humorístico.

Ya hemos visto como el humorismo posee una concepción totalizadora de la existencia, donde los extremos no sólo conviven sino que se hacen necesarios para contradecirse y mantener un equilibrio armónico con la naturaleza. En esos extremos se encontrarían lo serio por un lado y lo festivo por otro. Ambas fuerzas necesitan acompañarse para cobrar pleno sentido. Cuando una de las dos se da en exceso, como ha pasado en distintos momentos de la Historia con lo serio; el equilibrio vital se rompe y el proceso biológico se descompone; padeciendo las graves agresiones que esa dominante provoca sobre la propia existencia, sobre la vida. Agresión cuyos efectos pueden verse inmediatamente (como las distintas confrontaciones bélicas que se pueden documentar en el último siglo) o que pasan más desapercibidos a los ojos de una mayoría (desigualdad social, explotación, abusos de todo tipo, pérdida de libertades).

Aquí es donde el humorista tiene un amplio campo de acción, para intentar equilibrar esa abusiva presencia de lo grave. La risa, la comicidad, el chiste, el humor en definitiva serán las herramientas utilizadas para descubrir toda esa sobreabundancia de lo solemne, de lo pretencioso, de lo inútil que aparenta ser crucial y que no hace sino axfisiar la parte más vital de la persona.

En esta cruzada se encuentra batallando Macedonio, intentando recuperar el equilibrio perdido. Para ello sabe que hay que perseguir y descomponer toda presencia de lo solemne que se inserte en lo vital; pues esa solemnidad no es más que esterilidad, pobreza, sequedad de las fuerzas creativas del género humano.

"[...] cuando lo serio va con lo solemne, es que lo serio no va: lo mío no va solemne porque no es estéril: por fin tendréis la Nada." (198)

Cuando lo solemne y ampuloso se ha adueñado de lo serio, haciendo que lo racional pueda ir contra la propia naturaleza humana, el único gesto reivindicador que le queda al humorista es buscar lo que se desecha por inútil, por intrascendente, por inexistente. La Nada adquiere aquí el valor reivindicativo de la risa, de lo festivo y absurdo, de lo que se desprecia y oculta bajo mil apariencias cotidianas, pero que no forma parte de la vida oficial. Frente a la lógica estéril, por solemne, materialista y simplista, se reivindica la Nada por creativa, compleja e ilógica.

Una de esas lacras que en lugar de ser combatida se ha visto desarrollada para perjuicio de la ciudadanía es la burocracia estatalista, máxima expresión de la fosilización del tejido social:

"[...] con las cartas, y las Memorias de los Congresos y Diplomáticos y Actas y Diarios de Sesiones, se podrían rellenar muchos pantanos." (199)

En este punto confluyen el humorista conceptual y el anarquista spenceriano, ambos aspectos de Macedonio tienen un mismo propósito: liberar a las fuerzas vitales de todos los aspectos solidificados que las aprisionan o impiden su correcto funcionamiento.

Así, frente a una concepción del mundo positivista, que tiene una escala de valores basada en la utilidad y en la rentabilidad, menospreciando todos aquellos aspectos de la vida en los que no vea una faceta práctica, Macedonio invierte esa escala de valores: frente a la vida en su faceta laboriosa él destaca la faceta no laboriosa de la vida; frente al Ser de las cosas, que se basa en la apariencia, él busca y desarrolla el No-Ser, pretendiendo desnudar su esencia. Si la existencia fuera un sueño éste debería tener dos caras: el consciente y el subconsciente (faceta estudiada por Freud, que descubrió su relación con el chiste y con el absurdo; luego desarrollada por los surrealistas).

Ese consciente, según Macedonio, sería *lo dormido con los ojos abiertos*; es decir, el sueño que no se ha podido disfrutar por no ser realmente un sueño. Por ello, se convierte en una falsedad que pretende pasar por verdad, por realidad necesaria: esos momentos del vivir cotidiano o esos vínculos que se establecen y que se padecen como obligación; forzando nuestro existir hacia su desnaturalización, hacia la inactividad mental, la pérdida de la pasión y del impulso vital. Realidades que parecen tener gran trascendencia en la vida humana (para las que vive y de las que vive) y que no serían más que el resultado de la anulación del propio ser en un doble proceso de enajenación y alienación.

"[...] se hace tanta política [...], hay tantos vegetalistas, moralistas, salvacionistas, tantas estatuas de hombres abnegados, tantas hondas y agudas sentencias jurídicas con "acopio de doctrina" acerca de si los pasadores de las ventanas debe reponerlos el propietario o el locatario, tantos mártires de la obra pedagógica, tantos centenarios de hombres ilustres [...]" (200)

Macedonio está contra ese acopio excesivo de información, contra esa erudición inútil que no nos viene a solucionar los eternos problemas del hombre y que sólo distrae nuestra atención con bagatelas, con fuegos de artificio que se nos venden como necesarios para el correcto vivir. Contra la astrología, por ejemplo, que no hace más que ratificar lo que el hombre sabe intuitivamente o a desinformarle con su información. Macedonio aprovecha para crear un instante de absurdo creído, rebajando la solemnidad de la materia a un plano más familiar, más cotidiano y asequible; preocupándose por esa faceta anodina, lo que quiere la gente para un vivir más fácil y placentero. (Fijémonos en esa especie de greguería creada por el autor para definir el Sol, síntesis de metáfora y humor):

"[...] tanta erudición disgusta a los que sabemos que la astronomía ignora todavía cuál es en el Sol la vereda de la sombra, la "vereda urgente", allí, en esa gran cabeza de fósforo siempre en estado de recién raspado [...]" (201)

Por la misma razón, crítica a la Historia en cuanto que se interesa por el dato preciso, concreto, erudito y esencialmente inútil; en tanto que disciplina que no deja en paz a los muertos, interrogándoles por sus respectivas fechas, por sus respectivos nombres o por el lugar en el que nacieron. Datos todos ellos fácilmente eliminables, cuando lo que interesa es la naturaleza humana, independientemente del anecdótico que alrededor suyo se va acumulando:

"[...] aborrezco a la Historia violadora de tumbas y degradadora del nacimiento individual terreno, porque hurga y molesta los destinos clausurados, bellamente clausurados por la muerte, [...]" (202)

He aquí otra de las razones de por qué Macedonio se burla de la biografía, como género falso en tanto que sustente su veracidad únicamente en el dato como aporte informativo. Por este motivo nos va a historiar no un acontecimiento sino la ausencia de acontecimiento en "La nada de un viaje de Colón". En este relato se burla de la erudición, de la Biografía y de la Historia. Nos muestra la realidad en su transcurrir intrascendente con lo que la distorsiona a nuestros sorprendidos ojos, que esperan algo más relevante:

"Colón se encontraba en Italia cuando nació" (203)

¡Qué casualidad!, podemos pensar. De esta manera fortuita se anula ese carácter reivindicativo que tiene toda ubicación de un personaje ilustre en un lugar preciso del globo terráqueo. Colón

tenía que hacerse manifiesto en algún lugar y dio la casualidad que vino a ser en Italia. El autor se apresura a tranquilizar al lector , por si semejante afirmación le ha dejado algo descolocado ante esta biografía historiada:

"Aunque esto le ocurrió a Colón, como a todos los hombres, en un día y un año, la fecha exacta no la tenemos hoy: se habrá echado a perder por no haber sido guardada en un lugar seco y frío; [...]" (204)

Retoma el autor de nuevo la técnica del chiste conceptual y nos vuelve a pillar desprevenidos, cayendo de nuevo en el absurdo, después de habernos reconducido a lo aparentemente cotidiano y a su faceta informativa. Una fecha perdida, o más exactamente *echada a perder*, con lo que hay algo que ha intervenido para que lo que no estaba perdido, se perdiera. Macedonio adelanta una hipótesis, tomada de su propia observación del mundo físico: las cosas que se *echan a perder* lo hacen por la agresión exterior (por temperatura, humedad, agentes microbianos que atacan y descomponen ese organismo). Esa debe ser, según su planteamiento, la razón de que hoy no tengamos la fecha de nacimiento; las malas condiciones en que fue conservada. La manipulación, el error en el que nos hace caer el autor, se basa en hacernos tomar como material algo que es inmaterial, como el Tiempo, con lo que se posibilita que pueda sufrir esos cambios y deterioros. Cuando se quiere dar cuenta de este trueque el lector, ha sido atrapado por el absurdo, por ese chiste mental, que primero lo desconcierta y que posteriormente, una vez comprendido y reconstruido el mecanismo, percibe la alegría de disparatar que ese momento de ilógica le ha permitido sentir.

"[...] lo cierto fue que el asombro de verse nacido en Génova y tan Cristobal Colón ya, no le duró tres minutos" (205)

Apenas salimos de un absurdo el autor nos introduce en otro. En éste, Macedonio aprovecha ese *asombro* que suele acompañar al lector de biografías, historias o novelas y que se pregunta, en su sorpresa: cómo fue posible que se llevara a cabo el descubrimiento de América, que fuera este personaje y que naciese en Italia. Esa admiración del lector se disfraza de asombro; donde el mismo personaje se queda sorprendido de esa casual confluencia de circunstancias en su persona: él, Colón, Génova y su afán descubridor. Ingredientes por sí mismos nada extraños, pero que producen admiración todos ellos juntos; a pesar de lo cual, se asumen con normalidad una vez que se superan los primeros tres minutos de estupor.

Sin querer equipararse con Cristobal Colón, nuestro autor también hace sus pinitos en una rama próxima a la de los descubridores, como es la de los inventores. El suyo, sin embargo, es un invento que no merece la pena patentarlo pues no existe el riesgo de que ningún plagiador se lo robe. En "Página involuntaria", nos da a conocer su último invento: "el peine de un sólo diente" (206). Creación que si a priori parece inútil para una persona con pelo, no lo es tanto para aquella que no lo

tenga y que hasta ahora no disponía de un peine propio para acicalarse.

En el "Fantaseo en una sola frase" Macedonio expresa, en una larguísima oración que constituye todo un párrafo (al que acompaña sólo un breve segundo párrafo) su admiración por los buhoneros, esos vendedores ambulantes que desquiciaban el idioma y el sistema de pesos y medidas. Maestros acabados en la aritmética y la filología, capaces "de acortar la docena, escurrir los anchos, desecar los litros, captar el precio reteniendo la mercadería y olvidar de memoria el vuelto [...]" (207)

En estos personajes encontró Macedonio unos maestros improvisados que le ayudaron a liberarse de la pesadez y estrechez de la lógica, de las verdades científicas y matemáticas y de la rigurosa equivalencia lingüística entre significante y significado. Con ellos aprendió que un litro unas veces contenía menos y otras mucho menos.

Paradójicamente, en ellos aprendió el verdadero saber práctico; que no es el que se encierra en las escuelas, sino el que está en la calle, el de *la lucha por la vida*. Si bien Macedonio no persigue el enriquecimiento personal, como aquéllos, tan sólo pretende la creación de la Nada, desde la mengua y reducción de la realidad.

6.4.4. "Del Bobo de Buenos Aires" y "Temas del libro que se despide".

Dentro de esas aparentes paradojas que tiene la existencia, podemos observar una en la figura del bufón, del loco o del bobo. Figura de la tradición que se encuentra en todas las culturas, si bien desempeñando distinto papel o valorándose de manera diferente. En la cultura occidental la figura del bufón o del loco ha tenido un amplio desarrollo; aunque su papel no era deseable, cumplía una función, tolerándosele y permitiéndosele lo que a ninguna otra persona se le hubiese consentido. En épocas de dominio oficial de lo serio, en ellos se refugiaba lo absurdo y disparatado, pues tenían un atenuante. Tanto al loco como al bufón se les permitían contravenir las normas hasta cierto punto. Eran ellos los que en épocas de escasa libertad podían descubrir las verdades y las hipocresías: ahí están los bufones de Shakespeare o la locura del licenciado Vidriera de Cervantes, por señalar algunos ejemplos.

En esta tradición se insertaría la figura del Bobo que recupera Macedonio, esa dualidad de loco-cuerdo, que se unifica en la persona del humorista. Si bien hay un matiz que añade el bobo y que no abunda en el loco, que es su sentimentalidad, el carácter más sensible y candoroso, esa familiaridad del bobo del pueblo.

Con el título "Del Bobo de Buenos Aires" recoge Macedonio una serie de escritos que nos entregan la personalidad del Bobo, su correspondencia, sus reflexiones, su sentimentalidad, sus

chistes y otros diversos apuntes que son recogidos en esa libreta que sintetiza su existir. El primero de estos escritos lleva por título "El Bobo"; comenzando así:

"Buenos Aires ha tiempo que un Bobo, por lo menos, debiera tener"
(208)

Continuando con una expresión de voluntariedad, de deseo de fabricarse su propio destino, de serse como dirían Unamuno y Ortega. Dignificando con la propia estima esa condición despreciada y humillante que ha elegido por vocación:

"Yo lo seré: lo he sido para mí, lo seré para mi Buenos Aires"
(209)

En esta su nueva y continuada condición tendrá asignadas unas ocupaciones con las que rellenar su ociosidad; podrá escribir cartas firmando como "El Bobo de Buenos Aires" y deberá ocuparse oficialmente del "Candor" en la ciudad. A él se le encargará avisar a las personas en días de lluvia, por ejemplo, de que se les está mojando el paraguas; con lo que habrá que inventar paraguas para los paraguas. Avisará a los fumadores de que se les está quemando el cigarrillo o evitará los robos en los domicilios utilizando placas en las puertas que adviertan del parentesco del dueño con un famoso pugilista (método que persuade a los posibles cacos).

Entre otras muchas cosas de las que se nos informa en "De la Correspondencia del Bobo", el mismo personaje se disculpa de no poder realizar en todo momento sus funciones propias al estarse también ocupando de otros asuntos cruciales. Entre estos se encuentra la indagación en el chiste dudoso que provoca la risa en duda (el *no-en-seguida-chiste*), de los que ha recapitulado un decena. También se ha dedicado a la clasificación de lo real, ordenándolo en diferentes categorías:

"El género más inmediato a la Nada que he hallado, es el de los "a-que-no", o simplemente "aquenó", que estoy formando con todos aquellos objetos, frases, entes, cosas a cuyo funcionar o existir precede una expectativa incrédula o una incredulidad expectante, en la que hay un 80% de la irritante "gana de fracaso"" (210)

Aparte de esta clarificación sobre los avances tecnológicos o de los mil y un remedios milagrosos de los que uno desconfía, el Bobo ha realizado un pormenorizado estudio y clasificación sobre las cinco especies *inclasificables de cosas*: Cosas en que nadie cree (como que los japoneses puedan comer con unos mondadientes), cosas que nunca se saben y todos pueden saber (como de qué está compuesto el pan de centeno), la de las insulsas e imbéciles "cosas sin ellas" (como la del vino que no es vino pues no tiene alcohol), las abundantes cosas que no hay (como el que alguien pueda improvisar sin previa preparación, o el que exista la igualdad ante la ley) y Casos del no-es (apartado que al menos nos alivia, pues siempre sabremos lo que no tienen las cosas; de donde se demuestra que la Nada es más

segura que la realidad: la perla que no es perla, al menos ya sabemos que no nos engaña).

En este laboriosísimo estudio sobre la realidad y sus límites, en contacto con la risa, también se ha indagado en la relación que existe entre ciertas palabras y la comicidad que conllevan. Construyendo un apartado de naturaleza propia, el de *las palabras-chistes*:

"¿quién no se ríe al decir "feldespato" y "manganeso" [...]" (211)

En el artículo "El bobo inteligente", se retoma esa faceta del bobo como loco y bufón, pero también como filósofo y metafísico. Surge así una concepción pesimista de la evolución del hombre (el desarrollo tecnológico, que ha ido descontextualizando al hombre, o creando un contexto artificial, por antinatural). Ante esto, el humorismo de la nada se propone como respuesta a esa desarmonía; donde más que una evolución se sugiere una involución, para retornar a los orígenes y hacer bien todo aquello que se hizo mal (si es que fuese posible).

"No siempre el bobo lo es [...] Medite el lector que un retroceso de 4 ó 6.000 años es la única salvación de la presente humanidad."
(212)

En esa regresión habría que volver a descubrir los principios elementales de la existencia, habría que inventar de nuevo la vida. Por ello el autor quiere "ir a un país a descubrir [...] cuyos] habitantes están de vuelta de todos los inventos" (213). Vemos en todo ello esa visión utópica, anarquista, que cree posible un mundo igualitario y armónico con sólo la buena voluntad como medida para solucionar todos los problemas.

En este mundo nuestro, estresante y sobreacelerado, en el que el individuo vive permanentemente en tensión, sólo cabe un remedio (según nuestro particular Bobo): llevar a cabo una serie de medidas que consigan sosegar a la sociedad allí donde aparezca la aceleración. También propone, para acabar con esa obsesión economicista del tiempo, un reloj muy *sui géneris*:

"[...] el reloj invisible y epiléptico, que salta la hora, o que aunque marche bien, no se le ve, [...]" (214)

Todas estas situaciones absurdas nos señalan uno de los grandes males que sufren las sociedades supuestamente desarrolladas: el desarraigo que padece el hombre moderno. La añoranza del pasado, en este caso, no encierra tan sólo el mito de la Edad de Oro, del paraíso perdido, ni el viejo tópico de la vida retirada o la polémica entre aldea y corte o, como diría Sarmiento, civilización y barbarie. En todo este planteamiento subyace la idea de una evolución *contra natura*; donde el hombre en un proceso de alienación termina asumiendo como propios y necesarios valores y principios que son sólo ocasionales y ajenos. La misma idea del tiempo que se tiene en las ciudades desarrolladas convierte al individuo en una especie de agenda con cronómetro incorporado (obligándole a desmenuzar su tiempo vital

en bloques de distinta extensión, perfectamente sincronizados unos con otros, y que son o parecen ser inalterables en su orden sucesivo).

En el "país a descubrir" (215), esa ciudad utópica que ha recorrido la historia del pensamiento humano (desde la República de Platón, o La Ciudad de Dios de San Agustín, o la Utopía de Tomás Moro, hasta llegar a los movimientos anarquistas, socialistas y marxistas, donde destaca Ernesto Bloch con El principio esperanza), el hombre sólo tiene que trabajar tres veces al año: al sembrar, al arar y al recolectar. La tecnología desaparece y se vuelve a contactar con el medio natural, hachones y teas en lugar de luz eléctrica, el arado en lugar del tractor, la cuerda con campana en lugar del timbre eléctrico, las oficinas meteorológicas son reemplazadas por marineros o campesinos viejos...

Otra de las grandes conquistas, que el hombre nunca debió perder, es la *medicina natural* que, como su nombre indica, es la menos artificial de las medicinas. En esa ciudad "La gente vive hasta el grado de la impertinencia" (216); pues esta medicina no pretende alargar a cualquier precio la vida del paciente, ni someterle y engancharle a cualquier tratamiento, convirtiéndole en un motivo de justificación de la ciencia médica. Ciencia a la que define Macedonio como la técnica de hacer del sano una persona enferma. Sería el caso del señor Ga, en "Un paciente en disminución", quien después de someterse a varias operaciones quedó reducido a un sólo pie y encontrándose mal y consultando a su médico, el doctor Terapéutica determinó que había que operar pues tenía mucho pie. En "Para una teoría de la Salud", que se incluye en el volumen de Teorías define así la Medicina:

"Es el arte o ciencia de ayudar a la Enfermedad contra la Naturaleza del enfermo hasta llegar a la redacción técnica perfecta de un certificado de defunción" (217)

Según Macedonio lo que tiene que saber llevar toda persona es una vida basada en la higiene (sin evitar nada pero también sin abusar) y dejándose conducir por lo que llama "la sensación guía" (218). Algo parecido a lo que hoy se conoce como *medicina preventiva*, donde se pretenden poner los medios para que la persona no enferme, evitando cualquier posible mal, atendiendo a las sensaciones que el cuerpo nos envía.

En esta nueva concepción también tiene un papel que cumplir la desdramatización de la idea de la muerte, que se vive sin miedos; pues se sabe que no tiene ningún poder en un mundo cíclico, hecho de intervalos de nacimientos y de defunciones. Con lo que la muerte más que un final, es vista como un volver al punto de partida.

Se puede ver como algunas de estas ideas utópicas, de un futuro regresivo, están imponiéndose en los núcleos urbanos más desarrollados. Tal es el caso de los productos naturales, sin ningún tipo de aditivos; los alimentos cultivados con abonos

tradicionales que no sean químicos; los alimentos biológicos, integrales o fabricados con métodos artesanales.

En esa ciudad utópica macedoniana no habría ministros ni tampoco estatuas, por ser dos especies inútiles. Macedonio tiene una especial fijación por las estatuas por ser una manifestación de esa solemnidad vana; galardones erigidos en honor de unas gentes que no hicieron nada especial. La estatua en sí misma se muestra como un símbolo de lo superfluo. En la carta "A usted", que se incluye en la "Única alegría del Bobo de Buenos Aires", reconoce que en una cosa son superiores las estatuas a los árboles: en escuchar discursos, ya que no se marchitan como aquellos (lo cual habla en favor de los árboles).

"[...] éstas atienden al ministro, que también espera estatua, un ministro hablando a estatua es mirarse en espejo de futuro, es muestra de lo inútil pero no de lo "mal empleado", sino empleado lo vacío en lo hueco." (219)

Tal para cual, parece decirnos Macedonio; la inutilidad y complementariedad de estas dos especies (estatuas y ministros) parece justificar la existencia pasiva de ambas. Quizá esta fijación por derribar las estatuas de sus pedestales le pueda venir de la lectura de Schopenhauer. Si bien es cierto que Schopenhauer quería tan sólo poner las estatuas a la misma altura que los hombre que se paseaban entre ellas, revitalizando así aquellos pedazos de mármol. Macedonio por su parte va más lejos y arremete no sólo contra el pedestal sino contra la estatua misma.

Ya en el primer texto de Papeles ("El Recienvenido") había señalado con ironía como todo pueblo que no quiera ser considerado malsano, por inexistente, debe tener estatuas; para a continuación señalar:

"[...] por qué los comisarios más abusivos siempre se abstuvieron de llevar presa a ninguna estatua, que viven en las plazas como los vagabundos, ostentando el mal ejemplo de su holgazanería. Aborrezco las estatuas: casi siempre son hombre con sobretodo griego, o amplia levita de mármol." (220)

"De la libreta de apuntes del Bobo" es el último texto que conforma estos escritos sobre este personaje, alter ego macedoniano. En esta libreta se recogen de forma sucinta, en esa técnica de la literatura en bosquejo, algunas ideas, anécdotas o historietas. Entre ellas se encuentra la de otro bobo como él: el bobo que lo era por corazón, por sentimiento hacia los seres queridos a los que sólo desea hacerles la vida más feliz (en esto recordaría a La señorita de Trevez, de Arniches, donde por su hermana solterona no se dé cuenta de como ha envejecido y que ha ido perdiendo su atractivo, el hermano ya cuarentón, se viste y se rodea de jóvenes que se burlan de él, pero que siguen manteniendo la ilusión y alegría de la hermana):

"-Basta de Luis Pastuzi, el buen muchacho que divertía de bobo a los amigos, pero sabía bien, sólo le importaba que su madrina

7Vicenta, que se le ha muerto, y los dos se adoraban, estuviera contenta. Basta de Luisito y se disparó el tiro." (221)

Otro de los apuntes recoge una imagen de ese mundo perfecto, utópico, donde todo es posible, incluso el que alguien que recién afeitado no vaya a aprovechar este hecho, le preste el afeitado a un amigo con prisas que no tiene tiempo que perder.

Se señala también un penúltimo invento, esta vez no hallado voluntariamente o por intensa reflexión, sino a la fuerza, y que consiste en el "afeitado hirsuto" nacido del "afeitado interrumpido" (222). Este invento consiste en dejar el afeitado, que ha sido interrumpido por algo o alguien, en el lugar en que se interrumpió, sin continuarlo y considerándolo como afeitado concluido. Obteniendo como fórmula del invento "afeitado interrumpido: afeitado concluido" (223). Lo cual supone una victoria pacífica del mundo inseguido de la nada, el humorismo de la ilógica incorporado con naturalidad en los más elementales sucesos del existir.

En ese mundo utópico del país a descubrir cada adulto debería llevar un niño en el corazón. Ese alma infantil que disfruta con la ilógica y con su libertad de conceptos. Macedonio funde esas dos imágenes del niño y del adulto, en el juego del "rengueando" (224) que consiste en caminar con un pie sobre la acera y otro por la carretera. También busca el alma infantil cuando nos cuenta una fábula, que es la historieta fantástica para niños por antonomasia:

"-Hermanos, se nos murió el tío tigre, díjose al zorro; ven a velarlo con nosotros, decían los chacales por encargo del tigre que sólo fingiéndose muerto esperó echarle garra y comerlo. Dudó mucho el zorro y se acercó lejito. El bruto del tigre, viéndolo, empezó a dar endemoniados, terribles aullidos de dolor entendiendo que así correspondía representar mejor de muerto." (225)

Otra historia que también va dirigida a esos adultos que esconden en el corazón un niño es la "Presentación fotográfica de los personajes" (texto que se incluye en "Temas del libro que se despide"); si bien ya no se trata de una fábula sino de un relato donde se recupera esa concepción macedoniana del disparate desarrollado hasta constituir un orbe perfectamente congruente. Se trata de la biografía artística de un personaje sin nombre: Alphabeticus. Personaje no sólo constituido todo él de letras sino que éstas y su orden aleatorio tenían una especial incidencia en su transcurrir biológico. Por ejemplo, antes de nacer consta que tenía experiencia apedreando gatos y sólo después de su segundo matrimonio alcanzó la soltería. Este orden el caos no es más que el propio que se deduce de su nombre. El autor justifica esta estructuración diferente a la que está acostumbrado el lector:

"Esto es perfectamente lógico, porque dígame alguien en qué consiste el *orden* alfabético; por qué es más ordenado que esté la

t posteriormente a la s y la z tan al final que a lo mejor sale en otro alfabeto." (226)

En esta lógica del desatino, donde se reestructuran los acontecimientos biográficos rompiendo con la linealidad cronológica, se puede instaurar una nueva lógica, reinventando la realidad (cambio que afecta también a la coherencia lingüística que ve modificada su relación semántico-sintáctica). La correspondencia con la realidad existe pero estructurándose de manera distinta (confluencia del absurdo que tiene en Luis Sánchez Polack, "Tip", y en sus biografías de Santos varones, un digno sucesor de Macedonio):

"Sus antecesores habían sido un pedazo de infinito y un pétalo de clavel, o un pétalo de tortuga (no está bien averiguado); fue educado esmeradamente en una azotea con gallinero [...]" (227)

Como podemos ver en este fragmento la base del absurdo sigue siendo el chiste conceptual, donde se nos entrega una primera parte lógica que crea la expectativa de información (*Sus antecedentes habían sido...; fue educado esmeradamente...*), seguida de una segunda que defrauda esa expectativa y que crea la ilógica (produciendo la incongruencia y la liberación placentera de los límites de la razón).

Detrás de todo este proceso de juego con el lector hay una elaboración minuciosa, por parte del autor. Su padre, por ejemplo, nunca faltó a su palabra, lo cual no nos extraña desde el momento en que sabemos que era mudo. A su madre la conoció más de cerca, como "que nació casi al mismo tiempo que él" (228). Lo cual, si a primera vista puede parecer un simple disparate, puede justificarse teniendo en cuenta el pensamiento de Ortega (Unas lecciones de Metafísica) para quien la existencia del mundo exterior nace conjuntamente con el yo; o parafraseando a Séneca y al propio Macedonio: el mundo no existe antes de mí, ni después de mí; pues antes y después sólo existe la Nada.

Esta historia que puede parecer un tanto enredada a los ojos del lector incauto, sin embargo consigue mantener (a pesar del tono absurdo) unos lejanos ecos que recuerdan a los cuentos populares e infantiles, en los que también se puede encontrar el sueño utópico, el mundo ideal. Alphabeticus se enamora de Teresina, pero este amor parece condenado porque sus padres no se oponen a que puedan vivir juntos en la misma azotea, tampoco nadie les malquista y como Alphabeticus ha empeñado *todas sus letras* no padecen agobios económicos que puedan destruir su felicidad. Por todo lo anterior:

"Teresina y Alphabeticus [...] se fueron a vivir en otra azotea sin permiso de los dueños de la casa. Fueron muy felices hasta cuando llovía, pero expulsados de allí se treparon en una gran higuera y continuaron su vida matrimonial apasionada." (229)

Si dejamos al margen que rompe con todos los tópicos de la novela tradicional, que destruye la lógica racionalista y hasta la misma realidad, podemos ver aquí un cuento con final feliz.

Ese mundo utópica *ciudad a descubrir* donde el individuo puede vivir en libertad y en armonía, aunque la realidad circundante (o por ello mismo) no sea tan racionalista, ni tan materialista.

Dentro de esa visión liberada de la lógica, que rechaza todo causalismo y que reinventa la realidad, se encontraría "Una novela para nervios sólidos"; que precisa de un lector fornido que aguante estos descalabros artísticos. En una sucesión de escenas y acciones imposibles, disparatadas, propias de Charlot o de Buster Keaton, Macedonio vuelve a crear la congruencia a partir de la descomposición y reconstrucción de la realidad:

"[...] di cuerda al almanaque, arranqué la hojita del día al reloj y eché carbón a la heladera [...]" (230)

Mundo aparentemente caótico que establece unas nuevas relaciones entre el lenguaje, como medio de expresión artística, y la realidad que connota. El dualismo significante-significado se rompe para vaciarse ocasionalmente de todo significado, o para demostrar como el lenguaje en el arte no tiene por qué transmitir un significado concreto, cuando son más importantes las emociones o las sensaciones. Una manera de desnudar, desde el arte, el uso que de la palabra hace la realidad, donde habiendo perdido todo valor y significado se finge conceder un sentido al lenguaje y un valor a la palabra (documentos privados o públicos, Cartas Magnas, Códigos Civiles, peroratas de políticos o buhoneros, palabras de amigos o de amantes,...).

Ya vimos como Macedonio señalaba a uno de esos buhoneros como el maestro que le abrió los ojos sobre la diferencia que existe entre la realidad y la apariencia. Observando cuán engañosa era la realidad decidió dedicarse a la Nada, al descubrimiento de una dimensión que por irreal fuese sincera, en vez de engañosa. Para que ese camino fuera más soportable se equipó con buena dosis de humorismo, cristal que descubre toda falsedad, solemnidad y soberbia; evitando que estas malas hierbas arraiguen en la nada, en la *ciudad a descubrir* que tal vez se alcance en un futuro o quizá al otro lado de la muerte.

Un modelo simbólico de esa Nada -donde toda realidad ha sido suprimida, donde el mundo exterior ha sido eliminado y con él la idea de la muerte que lleva implícito, reemplazándose por la realidad interior (idea de exterioridad sustituida por la interioridad artística que ya expresara Kandinsky en 1912 en el libro De lo espiritual en el arte)- lo podemos encontrar en el relato "El Zapallo que se hizo cosmos" (que fue incluido en la edición de 1944 y que aquí registramos por el tomo VII de sus Obras Completas).

En este cuento se nos refiere como un simple Zapallo: "criado con libertad y sin remedios fue desarrollándose con el agua natural y la luz solar" (231) hasta alcanzar unas dimensiones que alarmaron a las gentes que no pudieron hacer otra cosa que observar el acelerado crecimiento de la calabaza. Este Zapallo, en su desproporción fue absorbiendo los países, luego los continentes, después la Tierra y finalmente todo el Cosmos.

De tal forma que el Cosmos era él. En ese proceso de crecimiento las personas han de tomar una rápida decisión entre quedar fuera, en el exterior del Zapallo (lo cual era imposible) o decidir voluntariamente formar parte de su interior. ¿Cómo se ha podido llegar a esta situación?, nos podemos preguntar. La respuesta estaría en otra pregunta que a su vez debió hacerse el Zapallo:

"¿Nacer y morir para nacer y morir...? se habrá dicho el Zapallo: ¡Oh, ya no!" (232)

He aquí como un ser, el Zapallo, alcanza la inmortalidad desde la propia voluntad de destruir toda realidad que no sea la realidad interna; destruyendo de paso la idea de la muerte que habita en esa exterioridad, en las cosas. Esa misma inmortalidad puede estar al alcance de cualquier otro ser que se lo proponga: "el Escorpión, el Pino, la Lombriz, el Hombre, la Cigüeña, el Ruiseñor, la Hiedra" (233)

Todo este gigantismo que sufre el hombre como objeto pasivo que le devora, es consecuencia de no haber querido oír el alma de las cosas, por minúsculas que éstas sean. Ese alma no valorada, ni atendida, carente del afecto necesario e irremediamente condenada a la muerte, decide por un acto de voluntad hacerse notar y perpetuarse; siendo la única forma posible la absorción del Universo.

"¡Cuidaos de toda célula que ande cerca de vosotros! ¡Basta que una de ellas encuentre su todo-comodidad de vivir!" [...] El alma de cada célula dice despacito: "yo quiero apoderarme de todo el "stock", de toda la "existencia en plaza" de Materia, llenar el espacio y, tal vez, los espacios siderales; yo puedo ser el Individuo-Universo, la Persona Inmortal del Mundo, el latido único."" (234)

He aquí la *Metafísica Cucurbitácea* que dice Macedonio, la atención no al mundo exterior, tangible, mudable y perecedero, sino al mundo interior, a lo que llama *alma de cada célula*, bien sea un Pino, una Lombriz, un Hombre o una Cigüeña, que pueden lograr también esa fusión en la unidad, esa inmortalidad, a través de un proceso de abstracción, de irrealización (o como dice Sonia Mattalía: "La Unidad como integración última de todo lo individual sólo es pensable -y decible- desde el nombre propio abstracto" (235)

Esta sería la búsqueda que lleva el Zapallo, metáfora cucurbitácea de la propia pretensión humana y que nos deja una duda y una esperanza (lo que no nos sorprende en un humorista, en un metafísico humorista):

"[...] si no seremos células del Plasma Inmortal. Tenía que suceder: Totalidad todo Interna, Limitada, Inmóvil (sin Traslación), sin Relación; por ello Sin Muerte." (236)

6.4.5. Vanguardias: Macedonio y el Surrealismo.

Con el mismo placer de disparatar, conducido por el camino del absurdo conceptual, Macedonio en algunos momentos parece introducirse en la esfera propia del surrealismo; donde la imaginación parece liberada plenamente de las cadenas de la lógica, sin guardar ninguna correspondencia con ésta. Así ocurre, por ejemplo en el texto "Al mucano nuevo" que comienza de la siguiente manera:

"-Y bien, si te llamas Esteban ten esta moneda y cuando pase un dentista vendiendo fósforos por las puertas le compras con estos 20 centavos (señalando el lado cara de la moneda) veinte centavos de medias del pie izquierdo." (237)

Sin embargo, y a pesar de los múltiples paralelismos que pueden señalarse entre el pensamiento de Macedonio y el surrealismo, nuestro autor tiene claras diferencias que lo separan del grupo, como puede ser que no tenga un especial empeño por la imagen onírica, o la escritura automática, ni los temas ocultistas. Su absurdo es un absurdo intelectual, concienzudo, fuertemente pensado y elaborado que consigue que el disparate encierre una perfecta congruencia; teniendo poco que ver con la técnica del automatismo o con el absurdo puro.

Las coincidencias que entre Macedonio y el movimiento surrealista existen (presencia de la ilógica, descomposición de la realidad, la paradoja y síntesis de los contrarios -muerte y vida, realidad y nada-, las teorizaciones sobre el arte) responden más a un espíritu de época, a un impulso renovador que agitó el arte occidental en las primeras décadas del XX, dando más de una coincidencia entre grupos distintos, que a una dependencia o pertenencia a una u otra escuela (para lo que le faltaría seguir un ideario compartido, cuando Macedonio tenía el suyo propio). Incluso en la presencia del amor hay una clara nota distintiva entre Macedonio (para quien el amor es una fuerza idealizada y salvadora, por su pureza) y el Surrealismo (que teniendo esa misma obsesión por el amor, lo vive de forma más pasional, sexual e impúdica; siendo el erotismo una de sus notas significativas).

Por todo ello, coincidiría con lo que Flora H. Schiminovich concluye en la *lectura surrealista* que hace de la obra de Macedonio sobre que "Macedonio Fernández prefirió no comprometerse con ninguna escuela, ninguna técnica que lo encasillara o determinara su identidad." (238); entre otras cosas porque su libertad absoluta y su anarquismo spenceriano se lo impedirían, además de porque tenía sus propias ideas. Ideas coherentemente elaboradas desde sus primeros escritos publicados a comienzos de los años veinte, siendo coetáneo a los primeros manifiestos surrealistas y a otros muchos movimientos y escritores vanguardistas.

Sin embargo, he de disentir cuando afirma que:

"Las constantes que se reiteran en la obra de Macedonio Fernández

-la libertad, el metalenguaje, el amor y la eternidad- adquieren su ímpetu y su sentido cuando las confrontamos con una cosmovisión surrealista." (239)

Asentiría si dijese esas mismas palabras suprimiendo la última y reemplazándola por la palabra vanguardista, o arte nuevo; ya que sólo así se entiende la obra de Macedonio, insertándola en su época, en los cambios que sufrió el arte de su tiempo y no sólo el surrealismo (uno más de esos movimientos). Pues no pocas serían las conexiones que también pueden hallarse con otras tendencias artísticas (Apollinaire, Tristán Tzara, Gómez de la Serna), incluidas tendencias pictóricas como el cubismo o el arte como abstracción intelectual. Reducir la visión de Macedonio a una tendencia, por importante que esta sea, sólo implicaría tener una visión parcial e imperfecta de lo que la obra de Macedonio significa como búsqueda personal dentro de ese arte nuevo; con propuestas coherentemente desarrolladas desde su concepto del arte y desde su propia cosmovisión.

Incluso el tono humorístico tan característico en el arte de este período, tiene notas diferentes que separan a Macedonio del surrealismo. Mientras aquel pretende conducir al lector hasta el absurdo intelectual, pero conducente a dicha o felicidad, en el surrealismo no se descarta el tono ocre, lacerante y amargo que tiene como expresión característica el humor negro, al cual Breton dedicó una antología recopilatoria; cuando no carece por completo del sentido del humor, siendo una visión pesimista del hombre.

Frente al ejemplo "De la libreta de apuntes del Bobo", en que la novia le dice al chico que vuelva a la peluquería porque le han dejado el pelo muy corto y que ahora mismo se lo corten largo (absurdo intelectual que juega con el significado de las palabras, construyendo como coherente lo que en verdad no lo es; absurdo que no lo llega a ser plenamente pues siempre existe una última explicación lógica); vemos en André Breton un humor diferente, sarcástico muchas veces, donde el placer se obtiene a costa de algo o alguien que sale mal parado. Así en el escrito "Magia cotidiana" perteneciente al libro del mismo título podemos observar uno de esos instantes:

"Miércoles 23.- Entre los diversos juegos en los que nos entretuvimos en mi casa la víspera por la noche, entre doce o trece, empezamos, hacia las diez y media, por el de señalar los tres personajes que nos gustaría que desaparecieran cuanto antes. Claudel estaba entre los primeros." (240)

Según lo señalado me parece más acertado hablar de coincidencias o concomitancias que de influencias o pertenencia a un grupo concreto. Macedonio, como Gómez de la Serna, fueron mentes que captaron el signo de los nuevos tiempos, pero tan individualistas y personales que era imposible que se atuviesen a la férrea disciplina de una escuela, a un dogma por importante que éste fuera. Esta actitud va bien con aquellos autores que sólo se sienten seguros y realizados si trabajan en colectividad, pues ésta misma les da sentido. Macedonio como Ramón son ellos

misimos el sentido de su obra, su justificación y su fin. De ese caudal personal que se surte a su vez de muy diversas fuentes se constituye un estilo con sus propias paradojas.

Por todo ello, me parece acertada la valoración que establece Francisco Umbral, cuando al estudiar la relación que Ramón Gómez de la Serna mantuvo con los diferentes movimientos vanguardistas señala como se aproxima más a Apollinaire, que representa una visión optimista y latina, y se aleja de Breton, que expresaría una concepción más pesimista y judaica; sin negar ese *aire de familia* que tienen todos estos movimientos, pues en todos existen unos objetivos compartidos como la confrontación con la sociedad burguesa y sus valores (*la realidad, el positivismo y el racionalismo*). Después de discernir entre el surrealismo y las otras vanguardias, señala:

"El surrealismo, a fin de cuentas, viene de Freud, hereda la conflictividad freudiana, la culpabilidad judeocristiana, [...] El surrealismo es judío, freudiano y pesimista, para entenderlo. La vanguardia es latina, apollineriana y optimista." (241)

NOTAS.

- 1.- FERNANDEZ, Macedonio: "Salvedad" a Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989, Obras Completas, Tomo IV, pág. 9.
- 2.- CORTAZAR, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos, Madrid, Ed. Debate, 1991, pág. 41.
- 3.- CORTAZAR, Julio: Ibid., pág. 41.
- 4.- FERNANDEZ, Macedonio: "Salvedad" a Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 9.
- 5.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 9.
- 6.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 9.
- 7.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 9.
- 8.- BELLINI, Giuseppe: Historia de la Literatura Hispanoamericana, Madrid, Ed. Castalia, 1985, pág. 342.
- 9.- ANDERSON IMBERT, Enrique: Historia de la Literatura Hispanoamericana, México, Fondo Cultura Económica, 1954, Tomo II, pág. 467.
- 10.- VINAS, David: "El escritor vanguardista", en Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Ed. Siglo XX, 1971, pág. 64.
- 11.- VINAS, David: "Borges: desacreditar el mundo", en Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, ed. cit., pág. 94.
- 12.- VINAS, David: Ibid., pág. 94.
- 13.- FERNANDEZ, Macedonio: Nota previa en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 11.
- 14.- FERNANDEZ, Macedonio: "Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 19.
- 15.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 19.
- 16.- FERNANDEZ, Macedonio: "El bastón de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 22.
- 17.- UMBRAL, Francisco: Ramón y las Vanguardias, Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (2ª ed., 1ª ed. 1978), pág. 72.
- 18.- UMBRAL, Francisco: Ibid., pág. 75.
- 19.- FERNANDEZ, Macedonio: "Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 19.
- 20.- FERNANDEZ, Macedonio: Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena), Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975, Obras Completas, Tomo VI, Cap. IX, pág. 204.
- 21.- FERNANDEZ, Macedonio: "Artículo diferente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 37.
- 22.- BAKUNIN: Estatismo y Anarquía, Prólogo de Max Nettlau, Madrid, Ediciones Júcar, 1976, Obras, Tomo V, pág. 68.
- 23.- BAKUNIN: Ibid., pág. 266.
- 24.- PANIGUA, Javier: "Textos y documentos", en Anarquistas y socialistas, Madrid, Ed. Historia 16, 1989, págs. 222-223.
- 25.- BAKUNIN: Estatismo y Anarquía, ed. cit., pág. 162.
- 26.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría del Estado", en Teorías, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos

- Aires, Ediciones Corregidor, 1974, *Obras Completas*, Tomo III, pág. 125.
- 27.- PANIAGUA, Javier: Op. cit., pág. 129.
- 28.- FERNANDEZ, Macedonio: "Artículo diferente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 37-38.
- 29.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 38.
- 30.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 39-40.
- 31.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Marinetti", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 62.
- 32.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría del Estado", en Teorías, ed. cit., pág. 135.
- 33.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 138.
- 34.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 124.
- 35.- FERNANDEZ, Macedonio: "Al doctor Juan B. Justo" (marzo 1926), en Epistolario, Ordenación y notas de Alicia Borinsky, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1976, *Obras Completas*, Tomo II, Epist. 102, pág. 152.
- 36.- VIÑAS, David: "Borges: desacreditar el mundo", en Literatura argentina y realidad política: de Sarmiento a Cortázar, ed. cit., pág. 93.
- 37.- FERNANDEZ, Macedonio: "Artículo diferente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 37.
- 38.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una Teoría del Estado", en Teorías, ed. cit., pág. 192.
- 39.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Marinetti", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 61-62.
- 40.- FERNANDEZ, Macedonio: "Inauguración N° 2 (de la "Revista Oral")", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 46.
- 41.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría del Estado", en Teorías, ed. cit., pág. 193.
- 42.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 131.
- 43.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 168.
- 44.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 193.
- 45.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 134.
- 46.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 147.
- 47.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 156.
- 48.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 174.
- 49.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 172.
- 50.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 182.
- 51.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 183-184.
- 52.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 191.
- 53.- FERNANDEZ, Macedonio: "Tantalia. El Mundo es de inspiración tantálica", en Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987, *Obras Completas*, Tomo VII, pág. 35.
- 54.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 37.
- 55.- FERNANDEZ, Macedonio: "Editorial de regreso de la "Revista Oral" de Córdoba", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 46.
- 56.- FOCAULT, Michel: El pensamiento del afuera, Valencia, Ed.

- Pre-textos, 1988, pág. 14.
- 57.- FOCAULT, Michel: Ibid., pág. 13.
- 58.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 24.
- 59.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 24.
- 60.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 24.
- 61.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 24.
- 62.- FERNANDEZ, Macedonio: "Sobreviene dicho capítulo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 29.
- 63.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 14.
- 64.- FERNANDEZ, Macedonio: "El bastón de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 21.
- 65.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 21.
- 66.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 21.
- 67.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 14.
- 68.- FERNANDEZ, Macedonio: "Primer número "plateado" de la Revista Oral", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 44.
- 69.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 13.
- 70.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 13.
- 71.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 15.
- 72.- FERNANDEZ, Macedonio: "El accidente de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 16.
- 73.- BERGSON, Henri: La Risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1986, pág. 47.
- 74.- FERNANDEZ, Macedonio: "El accidente de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 16.
- 75.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 17.
- 76.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 16.
- 77.- FERNANDEZ, Macedonio: "Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 18.
- 78.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 18.
- 79.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 18.
- 80.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 17.
- 81.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, ed. cit., pág. 303.
- 82.- FERNANDEZ, Macedonio: "El bastón de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 21.
- 83.- FERNANDEZ, Macedonio: "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 23.
- 84.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 22.
- 85.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 22.
- 86.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 23.
- 87.- FERNANDEZ, Macedonio: "El capítulo siguiente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 28.

- 88.- FERNANDEZ, Macedonio: "Sobreviene dicho capítulo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 29.
- 89.- FERNANDEZ, Macedonio: "La nada de un viaje de Colón", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 93.
- 90.- FERNANDEZ, Macedonio: "Sobreviene dicho capítulo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 29.
- 91.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 29.
- 92.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 29.
- 93.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 30.
- 94.- FERNANDEZ, Macedonio: "Confesiones de un Recienllegado al mundo literario", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 31.
- 95.- FERNANDEZ, Macedonio: "Boletería de la gratuidad", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 33.
- 96.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 38.
- 97.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 40.
- 98.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 40.
- 99.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 41.
- 100.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 41.
- 101.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 42.
- 102.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 41.
- 103.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 41.
- 104.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 41.
- 105.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 38.
- 106.- FERNANDEZ, Macedonio: "Editorial de regreso de la "Revista Oral" de Córdoba", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 44-45.
- 107.- FERNANDEZ, Macedonio: "Cómo pudo llegar el caso de un brindis oral de faltante", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 69.
- 108.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 70.
- 109.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 70.
- 110.- FERNANDEZ, Macedonio: "Modelo de disculpas para inexistentes a un banquete", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 59.
- 111.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis insistente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 57.
- 112.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Marinetti", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 62.
- 113.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis insistente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 58.
- 114.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Gerardo Diego", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 56.
- 115.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Ricardo Güiraldes", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 54.
- 116.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 53-54.
- 117.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 55.
- 118.- FERNANDEZ, Macedonio: "Artículo diferente", en Papeles de

- Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 37.
- 119.- FERNANDEZ, Macedonio: "Un artículo que no colabora", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 35.
- 120.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 43.
- 121.- FERNANDEZ, Macedonio: "Leccioncita de psicoestética", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 102.
- 122.- FERNANDEZ, Macedonio: "De la libretita de apuntes del Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 119.
- 123.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 121.
- 124.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 121.
- 125.- FERNANDEZ, Macedonio: "De la Correspondencia del Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 114.
- 126.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 114.
- 127.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humarística", en Teorías, ed. cit., pág. 299.
- 128.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 300.
- 129.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 301.
- 130.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 301.
- 131.- FERNANDEZ, Macedonio: "Modelo de disculpas para inasistentes a un banquete", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 60.
- 132.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Leopoldo Marechal", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 64.
- 133.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 64.
- 134.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Norah Lange", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 66.
- 135.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 66.
- 136.- FERNANDEZ, Macedonio: "Imaginario brindis a Alejandro Sirio", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 76.
- 137.- FERNANDEZ, Macedonio: "Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 19.
- 138.- FERNANDEZ, Macedonio: "(Atenuante)", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 81.
- 139.- FERNANDEZ, Macedonio: "Conferencia no anunciada de Recienvenido en el local de su accidente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 19.
- 140.- FERNANDEZ, Macedonio: "Desperezo en blanco", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 34.
- 141.- ORTEGA Y GASSET, José: Unas leccioncitas de Metafísica, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 104.
- 142.- ORTEGA Y GASSET, José: Ibid., pág. 105.
- 143.- FERNANDEZ, Macedonio: "(Atenuante)", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 81.
- 144.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 81-82.
- 145.- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del arte, Madrid,

- Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981, pág. 50.
- 146.- FERNANDEZ, Macedonio: "(Atenuante)", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 81.
- 147.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 82.
- 148.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 82.
- 149.- BARRENECHEA, Ana María: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández", en La literatura fantástica en Argentina, Ana M^a Barrenechea y Emma Susana Speratti Piñero, México, Ed. Imprenta Universitaria, 1957, pág. 38.
- 150.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía. Pose N^o 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 83.
- 151.- ORTEGA Y GASSET, José: Unas lecciones de Metafísica, ed. cit., pág. 85.
- 152.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía. Pose N^o 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 83.
- 153.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose n^o 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 86.
- 154.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 87.
- 155.- FERNANDEZ, Macedonio: "Biografía de mi retrato en "Papeles de Recienvenido". Pose n^o 3", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 87.
- 156.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Macedonio Fernández", en Retratos Contemporáneos, Madrid, Ed. Aguilar, 1961, págs. 383-401.
- 157.- FERNANDEZ, Macedonio: "Biografía de mi retrato en "Papeles de Recienvenido". Pose n^o 3", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 88.
- 158.- BORGES, Jorge Luis: "Borges y yo", en El Hacedor, Madrid, Alianza Editorial, 1972, págs. 69-70.
- 159.- FERNANDEZ, Macedonio: "La nada de un viaje de Colón", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 94.
- 160.- FERNANDEZ, Macedonio: "El cartero delicioso", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 101.
- 161.- FERNANDEZ, Macedonio: "El no-hacer", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 103.
- 162.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 103.
- 163.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 103.
- 164.- FERNANDEZ, Macedonio: "El neceser de la ociosidad", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 104.
- 165.- FERNANDEZ, Macedonio: "Días actuales del que con los anteriores envejeció", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 107.
- 166.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 106.
- 167.- FERNANDEZ, Macedonio: "Brindis a Scalabrini Ortiz", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 67.
- 168.- SENECA: Epístolas morales a Lucilio, Traducción y notas de Ismael Roca Meliá, Madrid, Ed. Planeta-De Agostini, 1995, Libro I, Epíst. 12, pág. 54.
- 169.- FERNANDEZ, Macedonio: "Días actuales del que con los

- anteriores envejeció", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 107.
- 170.- FERNANDEZ, Macedonio: "Aquí es el boliche remendón de "La Perfecta Descompostura"", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 127.
- 171.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 126.
- 172.- SENECA: Op. cit., Libro IV, Epíst. 30, pág. 138.
- 173.- SENECA: Ibid., pág. 139.
- 174.- FERNANDEZ, Macedonio: "Vivir disculpado", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 123.
- 175.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 122-123.
- 176.- FERNANDEZ, Macedonio: "La muerte no es la nada", en Poesías Completas, Edic. de Carmen de Mora, Madrid, Visor, 1991, pág. 55.
- 177.- SENECA: Op. cit., Libro IV, Epíst. 30, pág. 142.
- 178.- SENECA: Op. cit., Libro VI, Epíst. 54, págs. 226-227.
- 179.- SENECA: Op. cit., Libro III, Epíst. 26, pág. 126.
- 180.- FERNANDEZ, Macedonio: "(Atenuante)", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 82.
- 181.- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del arte, ed. cit., pág. 40.
- 182.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía. Pose N° 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 83.
- 183.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 83.
- 184.- FERNANDEZ, Macedonio: "Pose n° 5, para "Sur"", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 90.
- 185.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 41.
- 186.- FERNANDEZ, Macedonio: "Sovreviene dicho capítulo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 29.
- 187.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía. Pose N° 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 83.
- 188.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose n° 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 85.
- 189.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía. Pose N° 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 84.
- 190.- FERNANDEZ, Macedonio: Nota a pie de página a "Autobiografía. Pose N° 1", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., , pág. 84.
- 191.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose n° 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 85.
- 192.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 84.
- 193.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta cerrada a Macedonio Fernández", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 89.
- 194.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía no se sabe de quién", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 97.

- 195.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., p. 97.
- 196.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., p. 99.
- 197.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., p. 98.
- 198.- FERNANDEZ, Macedonio: "(Atenuante)", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., p. 82.
- 199.- FERNANDEZ, Macedonio: "El cartero delicioso", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., p.101
- 200.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose nº 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 85.
- 201.- FERNANDEZ, Macedonio: "La nada de un viaje de Colón", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 94.
- 202.- FERNANDEZ, Macedonio: "Leccioncita de psicoestética", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 102.
- 203.- FERNANDEZ, Macedonio: "La nada de un viaje de Colón", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág.93.
- 204.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 93.
- 205.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 93.
- 206.- FERNANDEZ, Macedonio: "Página involuntaria", Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 101.
- 207.- FERNANDEZ, Macedonio: "Fantaseo en una sola fase", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 105.
- 208.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 109.
- 209.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 109.
- 210.- FERNANDEZ, Macedonio: "De la Correspondencia del Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 114-115.
- 211.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 116.
- 212.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Bobo inteligente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 117.
- 213.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 117.
- 214.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 117.
- 215.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 117.
- 216.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 118.
- 217.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Salud", en Teorías, ed. cit., pág.205.
- 218.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 221.
- 219.- FERNANDEZ, Macedonio: "A usted", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 119.
- 220.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 13.
- 221.- FERNANDEZ, Macedonio: "De la libretita de apuntes del Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 120.
- 222.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 121.
- 223.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., p.121.
- 224.- FERNANDEZ, Macedonio: "A usted", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 118.
- 225.- FERNANDEZ, Macedonio: "De la libretita de apuntes del Bobo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 120.

- 226.- FERNANDEZ, Macedonio: "Presentación fotográfica de los personajes", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 129.
- 227.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 129.
- 228.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 129.
- 229.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 130.
- 230.- FERNANDEZ, Macedonio: "Una novela para nervios sólidos", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 127.
- 231.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Zapallo que se hizo Cosmos. (Cuento del Crecimiento)", en Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas, ed. cit., pág. 51.
- 232.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 53.
- 233.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 53.
- 234.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., págs. 52-53.
- 235.- MATTALIA, Sonia: "Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el Cosmos convertido en un zapallo", en El relato fantástico en España e Hispanoamérica, Edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura, Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, pág. 260.
- 236.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Zapallo que se hizo Cosmos. (Cuento del Crecimiento)", en Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas, ed. cit., pág. 53.
- 237.- FERNANDEZ, Macedonio: "Al mucamo nuevo", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 123.
- 238.- SCHIMINOVICH, Flora H.: La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista, Madrid, Ed. Pliegos, 1986, pág. 207.
- 239.- SCHIMINOVICH, Flora H.: Ibid., pág. 207.
- 240.- BRETON, André: "Magia cotidiana", en Magia cotidiana, Madrid, Ed. Fundamentos, 1975, pág. 97.
- 241.- UMBRAL, Francisco: Ramón y las vanguardias, Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester, Madrid, Espasa-Calpe, 1996 (2ª ed., 1ª 1978), pág. 151.

Capítulo 7: Técnicas del humorismo macedoniano.

Aparte de los recursos que ya hemos visto a lo largo del estudio, queremos señalar algunos procedimientos que son fácilmente localizables en los textos de Macedonio y que tienen una estrecha relación con su pensamiento.

7.1. El desdoblamiento del autor y el juego con el lector: la anulación del espacio.

Uno de los puntos básicos del humorista es el saber reírse de sí mismo, pues es la más sincera lección de humildad que uno pueda dar. El humorista no se toma a sí mismo en serio o cuando lo hace suaviza esa seriedad con la risa.

En el caso de Macedonio son numerosos los ejemplos que hemos dado, en los que el autor utiliza su propia persona para producir el chiste y la risa en el lector, pero también la creencia en un absurdo. Como ya explicamos al analizar el mecanismo del chiste conceptual y sus fuentes de placer, el lector también toma parte en este juego, donde se le enseña entre otras cosas a reírse de sí mismo.

Tomemos como ejemplo las siguientes palabras de Macedonio, donde se puede observar perfectamente el desdoblamiento del autor (la risa sobre sí mismo) y el juego con el lector (al fundir los dos extremos del texto, el momento de la escritura y el momento de la lectura):

"De mi sé decir -suerte que me tengo ahí hoy y aquí; sino no sabría nada de lo que piensa una persona en tal emergencia- [...]"
(1)

Para reírse de uno mismo es esencial ese desdoblamiento de la personalidad, donde el autor se ve desde fuera como si de otra persona se tratara; y observándose es capaz de abstraerse y captarse como personaje, con sus deseos y limitaciones. De esta manera tendremos dos voces, la del autor (el que habla) y la del autor conceptualizado (de quien se habla). Voces ambas que corresponden a la persona real, el que escribe y mueve los hilos de sus *yo-marionetas*, que se oculta y desaparece detrás de esas otras voces.

Este análisis y descomposición del yo sirve de terapia contra el mal de la soberbia y de la infatuación. Al mirarse desde fuera y contemplarse desapasionadamente se posibilita el ver la parte risible de nuestro ser. Ese destapar lo cómico o risible que pueda haber en nosotros lo ejecuta ese yo juguetero y diabólico, que destruye toda solemnidad y que tiene como misión descubrir los propios defectos del yo más estable y, por ello, solidificado, sin impulso vital. Ese otro yo, que situándose fuera nos contempla y nos conoce mejor que nadie, nos ve ridículos y risibles; ve lo que de falso, pretencioso e ilusorio hay en nosotros mismos (más preocupados por aparentar lo que no somos que por desarrollar armónicamente nuestro ser). Esa dualidad o contraste se deja al descubierto por el humorista; en

él se ve como en ningún otro caso la lucha de fuerzas opuestas (entre el ser en armonía y el ser en desarmonía). En las otras biografías esas contradicciones se suprimen, se interiorizan o se ocultan (bien porque no se asumen o para que no sean conocidas por los demás, lo que es lo mismo); pudiendo llegar a crear perturbaciones psicológicas al sujeto en cuestión.

El humorista, por tanto, pretende una lección de higiene física y mental. Su actitud es higienista pues garantiza, sino las buenas maneras del sujeto, sí su buen estado mental y el disfrute y respeto por la vida (ya que conoce sus limitaciones, sus miserias y, por ello, sabe descubrir y disfrutar sus pequeñas grandezas).

En el caso de Macedonio este humorismo resulta aún más complejo, pues se quiere hacer intervenir al lector para darle una lección (desde el ejemplo personal del autor) y que dude y se ría de su propio ser. Así, nos reímos de nosotros al captar la ilusión que nos ha creado el absurdo creído, ese juego intelectual al que el autor nos ha sometido para burlar nuestras defensas racionalistas.

Para producir ese absurdo, Macedonio no sólo se desdobra en dos voces (el que habla y sobre el que se habla), sino que también se reproduce en dos planos espaciales (con los adverbios *ahí* y *aquí*) que le permiten situarse en los dos extremos señalados del texto (escritura y lectura); simultaneándolos con el adverbio temporal *hoy*, provocando un eterno *presentismo*.

El absurdo se siente cuando el lector da sentido a esos adverbios; y se intensifica al adquirir en él valores opuestos a los que tenían para el autor. Destruyéndose así el espacio y creando una realidad más compleja, confusa y, por ello, de *todoposibilidad intelectual*.

Veamos con un simple esquema cómo se confunden y por ello se anulan esas relaciones espaciales:

Plano del Autor

Plano del lector

"[suerte que me tengo]

Momento de la lectura	<i>ahí</i> [hoy]	Momento de la escritura
Momento de la escritura	[y] <i>aquí</i> "	Momento de la lectura

Esta destrucción del espacio se lleva a cabo utilizando las propias nociones espaciales: pues con el adverbio *ahí* señalamos algo que está relativamente separado de nosotros, lo que no está con nosotros sin que deje de estar (allí); mientras que *aquí* lo sentimos como lo próximo, lo que está junto a nosotros. Simple juego, como vemos, pero que respondería a toda una compleja concepción filosófica, donde se intenta buscar los límites del Ser; destruyendo las nociones espaciales y temporales que lo coaccionan.

7.2. La negación o afirmación desde la negación.

Otro de sus grandes descubrimientos es la negación.

Procedimiento que Macedonio emplea para enredar al lector en el absurdo y en el pesimismo que lleva implícito para que luego, cuando el lector reflexione y reconstruya el proceso ilógico sienta mayor placer; pues esa negación no es más que una inexistencia, el no ser de lo que nos preocupaba o atemorizaba.

La negación, incluso allí donde se convierte en afirmación positiva, lleva psicológicamente implícita una nota negativa (que hace que su sola presencia nos nuble el raciocinio; pensando siempre en lo peor). Macedonio nos explica este mecanismo en "Para una teoría de la humorística":

"[...] cuando se dice No se espera generalmente algo adverso; el "no" tiene un tizne de pesimismo, aunque muchas veces sea lo contrario: "el barco no se hundió."" (2)

Ante esta última frase seguro que hay quien se lamente de semejante catástrofe (no sucedida). A la acción del hundimiento se añadiría el carácter pesimista de la negación, con lo que una lógica sorprendida puede pensar que el hundimiento fue irremediable.

Esta negación está presente desde su primera novela No toda es Vigilia..., que conmueve al lector llevado por el espejismo que produce la negación y le conduce a compadecerse del autor ante el estado que el cree de perpetua vigilia que le privaría del sueño y de la ensoñación. Este recurso, permanentemente utilizado en su escritura para negar la realidad, el espacio, la causalidad, la lógica racionalista, el ser mismo, y sobre todo para dar existencia al no-ser, puede adoptar el aspecto de una simple broma a la que se somete el propio escritor (en el "Imaginario brindis a Alejandro Sirio", el autor da pruebas de sus dotes *donjuanescas*, al no resistírsele *ninguna mujer*; donde la negación adelante al receptor la resignación con la que las víctimas asumieron su destino):

"[...] no había conseguido lo que yo sí, lo que pocos tenorios seductores han conseguido: que ninguna mujer se meta con uno." (3)

¡Qué tipo duro! exclamaría alguna mente acelerada, teniendo luego que retroceder y aceptar el engaño a que ha sido sometido por sus propias estructuras mentales.

En su carácter pesimista y destructivo la negación puede ser utilizada incluso para hacerle creer al lector la inexistencia de la misma escritura que está leyendo:

"Un instante querido lector: por ahora no escribo nada." (4)

Como se puede ver en estos u otros múltiples ejemplos, la negación se incorpora y asienta en el sistema mental de Macedonio. Bien se utilice como recurso de negación o bien de afirmación de lo que supuestamente está negando ("No es cierto lo que se dice que yo enseñé a los techos a lloverse" (5)); lo que sí se comprueba es que la negación tiene tanta existencia como la

afirmación (el No-Ser, la Nada, puede desarrollarse y ser tan variada como el Ser):

"Una nómina de todos los motivos que no han sido el de nuestra venida sería preciosa [...] Sería, seguro, extensa [...]" (6)

7.3. El juego con el lenguaje o el lenguaje como juego.

El aprovechar los múltiples significados que pueden tener las palabras sacándolas de quicio y mezclando sus significados (los correctos con los figurados). Macedonio trastoca el significado contextual y le dota de un significado no adecuado a ese contexto, como por despiste, y que no es más que el juego que el autor mantiene con el lector; contrastando entre lo que aparenta ser grave, peligroso o solemne en los hechos descritos, y lo cotidiano, intrascendente y, por ello, absurdo y placentero, de su significado añadido. Ese contraste es lo que anula el lado trágico de los hechos y nos conduce a la risa, a tomarlo a broma y reírnos cuando vemos que todo ha sido una trampa tramada por el autor con intenciones placenteras. La caída desde un balcón del narrador a la edad de siete años (tragedia que se avecina), se transforma en un absurdo gozoso por el empleo desviado del lenguaje (donde el personaje muestra su satisfacción por cumplir perfectamente con su tarea):

"caí diez metros seguidos, orientado en perfecta vertical, y sin *entretenerme* nada en el trayecto como siempre se me ha recomendado en los "mandatos": todo lo hice sin ayuda." (7)

En ese juego con el lenguaje, en que el escritor intenta mostrar todas sus cualidades, uno de los ejercicios humorísticos más considerables (por la labor de síntesis que conlleva) lo podemos observar en los propios títulos de los diferentes capítulos (lección bien aprendida de su admirado Cervantes).

El título constituye la antesala, la primera imagen o contacto (si excluimos el propio título del libro) que tiene el lector con la obra escrita (en este caso una concepción nueva y humorística de la escritura): "Confesiones de un recién llegado al mundo literario" (algo así como las "Memorias", de alguien que no sólo no se confiesa, sino que admite no tener pasado en la escritura). "El "capítulo siguiente" de la autobiografía de Recienvenido", lleva como subtítulo "De autor ignorado y que no se sabe si escribe bien". También se nos muestra la literatura haciéndose donde, además, se manifiestan las dificultades que la escritura pone al autor, resistiéndose o negándose a ser realizada (como si de un ente autónomo y del que se espera solidaria participación se tratase): "Un artículo que no colabora". "La página involuntaria", "El desperezo en blanco", "Fantaseo en una sola frase", "Prosas de mareo", son otros ejemplos del juego burlón e indagador que se ejerce con la literatura, explicando o escondiendo su contenido, a la vez que muestran los límites de la escritura. En la "Biografía de mi retrato en "Papeles de Recienvenido"" una fotografía adquiere más protagonismo y existencia que el sujeto original. Incluso los mismos personajes, con su irrealidad, tienen derecho a ser

fotografiados: "Presentación fotográfica de los personajes"; y si lo tienen los personajes, por qué no habrían de tener ese derecho también los objetos: "El bastón de Recienvenido".

El lenguaje ocupa uno de los puntos centrales en el humorismo conceptual. Aparte de vehículo de comunicación, se convierte en origen, causa o fin de ese absurdo creído. Sin el enredo del lenguaje esta ilógica intelectual no sería posible. El uso de los adverbios, los superlativos o cualquier tipo de cuantificador o intensificador, que descomponen el espacio y desordenan el tiempo, harán que crezca la Nada desde el absurdo lingüístico. La realidad desaparece tras las palabras, que en vez de llenarse se vacían de significado; cuando no, juegan con los múltiples significados posibles, con su polisemia (modificando el sentido denotativo por el connotativo, el significado literal por uno figurado o viceversa). El lenguaje que inventa nuevas palabras para definir mejor un nuevo concepto (*Belarte* de la palabra o la escritura vanguardista; *Beldad*, concepto que sintetiza en buena manera la concepción artística de Macedonio: belleza + verdad).

Macedonio también agitará el idioma para revitalizarlo, desde esas expresiones fosilizadas que se retuercen para que lleguen a significar realmente, saliendo de su letargo significativo: *Tan es así que si tan es así no fuera...; Siendo esto así y lo demás de otro modo...*

El lenguaje le sirve para mostrar ese mundo al revés, o la síntesis de los contrarios que permiten una realidad más rica y diversa. La antítesis entre significados (como si las palabras no significaran lo que significan) le permite un mundo más perfecto donde se pueden tener "brillantes primeras equivocaciones" (8). La paradoja se hace esencial en la escritura de Macedonio; la creación humorística desde la contradicción, desde el absurdo llevado por sendas fingidamente lógicas o coherentes en el planteamiento.

Como en su breve relato titulado "Honradeces", que trata de esos artistas modestos, que mueren en medio de la ignorancia y el olvido de todos: como "El Viejo Ladrón Nocturno de Gallinas con sus extraordinarias destrezas a oscuras" (9). Este ladrón (legítimo propietario de lo ajeno) era tan profesional y tan honrado que ninguna tentación sentía ante una caja fuerte o gallina vista; pues sólo ejercía su oficio con gallinas, ajenas y en perfecta oscuridad. Todo un modelo de ética profesional:

"En suma: la Oscuridad iluminó siempre su trabajo" (10)

Estos juegos con el lenguaje son básicos en su humorismo conceptual; permiten que el lector caiga en el absurdo creído y sienta el placer de liberarse de la lógica (el plantearse luego el mundo circundante se lo deja Macedonio a sus lectores; él nos pone en el camino, la inquietud que el autor nos insinúa tenemos que acrecentarla nosotros). Todo ello puede surgir desde el tema o chiste más trascendente a la anécdota más aparentemente insustancial: como comprar información *gratuitamente* y venderla

a *precio de costo* o el desnudamiento de la retórica estatal que termina convenciendo a la población de la necesidad de las medidas tomadas y cómo éstas traen añadidas ventajas:

"Con motivo de la carestía de los cigarrillos, éstos se han puesto más baratos, y para que parezcan menos cortos, los hacen más largos." (11)

La unión de conceptos semánticamente contrarios, que se disponen lógicamente haciendo que parezca creíble lo que en un principio no puede serlo, se encuentra a cada paso en la escritura de Macedonio. La paradoja está en su base metafísica y humorística. Para evidenciar un mundo paradójal Macedonio encuentra en el absurdo lingüístico un aliado eficaz:

"Realicé la autobiografía del más experto y comprobado, y de mejor acabado, desconocido." (12)

En esta frase podríamos sintetizar muchos de los aspectos anteriormente vistos: la contradicción en esencia (la autobiografía hecha por otro), los superlativos que intensifican el absurdo final y el absurdo lingüístico (la paradoja). Detrás de una broma simple, juguetona e intrascendente qué es lo que se encuentra, podría preguntarse el lector: toda una concepción de la escritura, de la filosofía como conocimiento metafísico y de la actitud humorística (que ese escritor y filósofo cree más procedente para hacer llevadera esta *angustia existencial* que es la vida en sí misma cuando se vive como problema, como interrogante).

NOTAS.

- 1.- FERNANDEZ, Macedonio: "Artículo diferente", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1989, *Obras Completas*, Tomo IV, pág. 37.
- 2.- FERNANDEZ, Macedonio: "Para una teoría de la Humorística", en Teorías, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1974, *Obras Completas*, Tomo III, pág. 299.
- 3.- FERNANDEZ, Macedonio: "Imaginario brindis a Alejandro Sirio", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 76.
- 4.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 14.
- 5.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 41.
- 6.- FERNANDEZ, Macedonio: "Primer número "plateado" de la Revista Oral", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., págs. 43-44.
- 7.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía de encargo. Pose nº 2", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 86.
- 8.- FERNANDEZ, Macedonio: "Confesiones de un recién llegado al mundo literario", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 31.
- 9.- FERNANDEZ, Macedonio: "Honradeces", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 105.
- 10.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 106.
- 11.- FERNANDEZ, Macedonio: "Confesiones de un recién llegado al mundo literario", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 31.
- 12.- FERNANDEZ, Macedonio: "Autobiografía no se sabe de quién", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 99.

Capítulo 8: La escritura de Macedonio y las vanguardias.

En la escritura de Macedonio los elementos y datos tomados de la realidad pasan a formar parte de la obra literaria después de un proceso de manipulación artística a través del lenguaje que descontextualiza el elemento literario de su referente real. Después de sometida a ese proceso de desnaturalización artística, esa materia es asumible plenamente dentro de la obra de arte. Desde este primer principio podemos observar el proceso de abstracción que va a sufrir la escritura, para lo cual se servirá como uno de sus principales recursos de la técnica del escamoteo (la expectativa defraudada, la apariencia que es engañosa, la supuesta realidad que luego no se comporta como cabría esperar). La realidad se suple, se le escamotea al lector, y en su lugar se le ofrece una obra de arte, producto de la elaboración mental del artista; una obra que es el resultado de la concepción e indagación que aquel ha llevado a cabo sobre la esencia de las cosas.

La experiencia diaria y la realidad misma se convierten en materia de estudio; pero ahora no para ser reproducidas sino para ser analizadas, descompuestas y modificadas en su sentido original, adquiriendo una nueva naturaleza, desposeyéndose de su carácter concreto y abstrayéndose (con lo que la obra adquiere un mensaje generalizable y sugeridor). Los acontecimientos, las anécdotas, los lugares y los objetos se incorporan difuminándose sus límites, su concreción, volviéndose más imprecisos, más indefinidos; han perdido su materialidad visible para quedarse con lo inmanente. También las personas conocidas por el autor pueden transformarse en personajes literarios, perdiendo su nombre original, el que los concretiza, sustituido por el nombre artístico: El No-existente-caballero, Recienvenido, Adriana Buenos Aires, Eterna, Quizagenio, Dulce-Persona (Incluso cuando su nombre es más tradicional: Eduardo, Adolfo, César... estos personajes están tan desnaturalizados que han sido ganados para el arte).

Por supuesto que desde siempre la literatura o la pintura han camuflado bajo un nombre o unos ropajes diferentes a la persona real. Este procedimiento es bien antiguo. Sin embargo, con él, aquellos personajes seguían siendo reconocibles, sólo habían sufrido un cambio de máscara, pero debajo de esos disfraces estaban los mismos cuerpos.

El personaje en la escritura de Macedonio adquiere un nuevo sentido, y esas personas que pasan a la escritura han dejado fuera sus cuerpos y, ingresando sólo la abstracción que de esa materialidad ha llevado a cabo Macedonio. En Papeles de Recienvenido (con su alter ego Recienvenido), en Adriana Buenos Aires (las personas de César y Santiago Dabove, J.L.Borges o E.Fernández Latour, como reconoce en la "Advertencia Previa" su hijo Adolfo de Obieta) o en Museo de la Novela de la Eterna (con la Eterna, el Presidente, Quizagenio, Dulce-Persona...) el personaje ha sufrido un proceso de descomposición, de conceptualización y de creación artística. Siendo sus referentes personas que el autor conoció, han perdido su materialidad para

dar origen a una creación que vive en el arte y desde el arte; no teniendo otro juez ante el cual comparecer.

El personaje literario deja de ser una mera copia de la realidad para trascender su materialidad y descubrir lo que se oculta detrás (Quizagenio, Dulce-Persona, Eterna, Recienvenido son nombres que definen al personaje, desentrañando su esencia desde lo que sugiere, sin necesidad de una descripción psicológica. No nos movemos en un plano de apariencia real; ahora se trata de otra cosa, una realidad más compleja y desordenada, en la que se une lo físico y lo psíquico en el mismo retrato. La sensación, el contraste, los límites desfigurados, lo inesperado manifestándose como evidente son algunos de los fundamentos de los retratos, de la realidad transformada en página artística que Macedonio ha realizado a partir del mundo circundante.

Un reflejo de esa realidad desnaturalizada lo constituye el uruguayo don Juan ("Carta abierta argentino-uruguaya"), personaje que, como Macedonio, es un permanente viajero de pensiones y que es sintetizado en el rasgo esencial que constituye su personalidad: "no usa equipaje; cuando lleva un paquete o los bolsillos abultados está de mudanza." (1); este personaje volverá a aparecer, con el mismo rasgo sintético en Adriana Buenos Aires. El simple dato de la dirección de una pensión sirve para provocar ese juego de ocultación de la realidad; proceso de descomposición que transforma el elemento real en materia artística. En Papeles de Recienvenido, la dirección de la pensión en la que reside este personaje era Libertad 443; esta misma dirección se transforma en Adriana en Libertad 44 o en Liberta 44x. Este proceso de descomposición de la realidad tendría una imagen equivalente en los estudios o bocetos de la pintura cubista, donde se pueden seguir los sucesivos pasos que ha realizado el pintor desde la realidad exterior hasta la materia pictórica que recoge el cuadro (pintura no sólo de desnudos o de paisajes, sino también de objetos cotidianos que tienen en la guitarra española, en *Le Journal* o en la botella multiforme de anís del Mono la materia cotidiana esquematizable y artística).

Desde este punto de vista, la *deshumanización del arte* no será más que una forma diferente de manipular y concebir la realidad (lo vivencial); transformándola, extrañándola y desnudándola.

Este proceso que se iniciara con el impresionismo, adquirirá pleno sentido con las vanguardias de principios de siglo. El impresionismo de Cézanne retratando a sus amigos hasta que conseguía transformar la realidad física concreta en un desfile de figuras geométricas (reduciéndolo todo al cilindro, al cono y a la esfera), como puede observarse en la serie de "Los jugadores de Cartas", señala el camino del arte nuevo. Esta tarea de simplificación de la realidad que aplica también al paisaje, reduciéndolo a líneas y superficies geométricas, es la resultante de un proceso analítico que disuelve el volumen y la forma a partir de determinados rasgos significativos, de puntos referenciales claves. Anunciando por esta línea el cubismo. Para Ramón Gómez de la Serna, Cézanne sería el padre del cubismo, su

precursor incluso de uno de los símbolos del movimiento (el arlequín, el bufón de las vanguardias, una especie de Bobo de Buenos Aires):

"ya hay en Cézanne un arlequín, el primer arlequín picassiano, es decir, el primer tipo en el traje de etiqueta del poeta." (2)

Sin embargo, la ruptura definitiva que expresarán los nuevos tiempos se produce con la subjetividad o el ardor y apasionamiento que se descubre en los pintores fauvistas (Matisse) y expresionistas (Kandinsky hará evolucionar el expresionismo hasta la abstracción total, pues piensa que el arte debe tener una inclinación hacia lo espiritual, abandonando lo material -sus acuarelas abstractas-. Profundiza en la búsqueda de una armonía entre la forma y el color, y el estado de ánimo del espectador de la obra; intentando contactar con el alma humana). Estos artistas descubren en el cuadro no sólo su carácter decorativo sino su constitución autónoma, el carácter arbitrario respecto del mundo exterior y también su fuerte subjetivismo expresionista. Al igual que Matisse no creaba una mujer sino que hacía un cuadro ("Mujer con sombrero"), Macedonio no crea una persona, sino que hace literatura, arte por la palabra (autobiografía del Recienvenido). Si bien, tanto en uno como en otro caso, la realidad aparece como fuente de estímulos que el artista interioriza.

A esto hay que añadir la *simultaneidad* de espacios que aporta el cubismo (Picasso, Braque, Juan Gris), donde la perspectiva se rompe y se pasa a la confluencia de líneas; a la idea de realidad minúsculamente troceada, diseccionada y aglutinada destruyendo el espacio tradicional.

Esto mismo podemos observarlo en los relatos breves de Papeles de Recienvenido: en sí mismos ya descomponen la unidad de la obra, son pequeñas piezas de mosaico configurando la totalidad. Igualmente lo podemos ver dentro de los relatos, donde no hay uno sino varios puntos sobre los que gira el texto, en un confuso tiovivo, que nos muestra los distintos planos en los que se descompone la escritura; pero, a la vez, donde confluyen, se mezclan y se hacen inseparables todas las cuestiones tratadas.

Con el cubismo estuvo estrechamente relacionado el poeta Apollinaire; hasta el punto de dedicarle un estudio (Los pintores cubistas. Meditaciones estéticas, 1913). Por primera vez en la pintura, como pasará a su manera con la literatura, el discurso teórico, los planteamientos previos, son tan importantes como la realización concreta de la obra. La reflexión sobre la estética (cuestionándola, replanteándola) será punto fundamental.

Esto mismo se observa a lo largo de toda la obra literaria de Macedonio, expresándose de forma más evidente en su correspondencia. En carta a Ramón Gómez de la Serna (9 de mayo de 1929) le confía la esperanza de ver publicada en pocos meses su novela Niña de dolor, la Dulce-Persona de un amor que no fue conocido (proyecto que no se realizó, y que con el tiempo se integrará en Museo de la Novela de la Eterna); título

esencialmente cubista donde se nos entrega, desde el esquematismo de sus planos sintáctico-semánticos, a un personaje del arte que tal vez contara con un referente real que ha sido descompuesto e intelectualizado. En dicha carta le expone la simbiosis que su escritura realiza entre teoría y práctica (con esa escritura geométrica e intelectual, que a manera de puzzle cubista, constituyen los prólogos de la novela):

"Veintinueve prólogos tendrá míos mi imprologable novela; [...]; hago de ellos teoría del Arte y doctrina de la Novela, aunque todavía lucho con oscuridades de Estética creo completar: estoy cambiando mucho." (3)

El arte surge así como problema, como indagación y búsqueda personal; pero también como evolución, como perfeccionamiento técnico y como respuesta que ofrece el artista ante los misterios que ante sí descubre y que comparte con su público.

Por su parte, algunos de los principios aportados por el cubismo se pueden documentar también en la escritura de Macedonio. La desaparición de la perspectiva, suplantada por la simultaneidad de líneas (donde la profundidad se sustituye por la proximidad); la ruptura del punto de vista único, el descubrimiento de la visión simultánea (mostrándonos diferentes planos desde distintas perspectivas de una misma realidad, que se muestra como diferente y diversa); la destrucción del espacio como algo estable e inmutable; el tiempo como una cuarta dimensión con la que hay que contar; la gama de colores apagados (huyendo del efectismo y la sensorialidad fácil que producen los *colores chillones*) y la autonomía de la obra artística con respecto a su referente real.

Todos estos aspectos se pueden encontrar en Papeles de Recienvenido o en otros escritos de Macedonio. La escritura sin profundidad, sin crear dimensión en el relato se extiende por doquier en las páginas de Macedonio. Uno de los ejemplos de pura técnica de destrucción de la tridimensionalidad del relato lo constituye el paréntesis, la digresión, manera de descomponer el espacio interior narrativo, creando una masa plana, uniforme, donde texto y contexto se mezclan haciendo que sean casi indiferenciables. Donde la técnica del relato sustituye en interés y protagonismo al tema o asunto (siendo éste intrascendente y secundario; mera excusa para poder desarrollar aquella). La sucesión de digresiones crea una nueva forma de ver el relato, que se descompone hasta desaparecer entre los múltiples fragmentos narrativos.

Con respecto a la visión simultánea, a la ruptura del punto de vista único, un magnífico ejemplo de ello nos lo muestra la "Autobiografía apócrifa" de Recienvenido. Cuando esperamos un relato biográfico en primera persona contado con el mismo sujeto, nos encontramos no sólo que autor y personajes no coinciden, sino que ambos pueden llegar a ser desconocidos. Esa superposición de voces distintas hablando sobre el mismo personaje produce la confusión del lector pues le confía una realidad desencuadrada, distorsionada y descompuesta que él debe reconstruir. El relato,

como el cuadro cubista, se convierte en un *puzzle* que el receptor tiene que ordenar en su cabeza. Perfecta muestra de esta simultaneidad de imágenes se nos ofrece en "El capítulo siguiente", donde Macedonio se descompone en distintas voces simultáneas: Recienvenido, Autor de la autobiografía, Autor desconocido, Editor, Voz Neutra que representa al escritor.

Otra muestra de esta descomposición de la realidad se puede encontrar en "El accidente de Recienvenido", con los distintos personajes que intervienen y colaboran para descomponer y confundir la realidad; mostrando distintas versiones del accidente-agresión en un diálogo que se entrecruza, interrumpe y descompone, jugando con su conceptualización (lo que constituye una de las bases del llamado humor del absurdo: Ionesco, Mihura,...):

- "- La cornisa de la vereda -apuntó un reportero- le cayó sobre el rostro a nivel de la tercera circunvolución izquierda, asiento de la palabra...
- Y del periodismo -insinuó el accidentado.
- Que ha recobrado e este momento. -Y sigue redactando el periodista: -El artesonado de la acera...
- No se culpe a nadie, propongo...
- No, eso es para suicidarse.
- De mi pronta mejoría, quería decir. Ruego al señor reportero que figure algo en la noticia de "decúbito dorsal."" (4)

En cuanto a la destrucción del espacio como algo estable tal vez sea una de las mayores constantes de Macedonio; ofreciéndonos una muestra magnífica en "El "capítulo siguiente" de la autobiografía del Recienvenido". En este escrito somos testigos de como los agujeros se hacen surtidos, variados y de colores más resistentes. En el mismo capítulo, como "Intendente municipal", Recienvenido suprime las esquinas de los edificios y dota a las calles de *dos veredas de enfrente*, por ser las más solicitadas.

El factor tiempo también es utilizado en el relato, para descomponerlo, crear una simultaneidad de hechos o provocar una cronología diferente, desordenando la linealidad lógica y creando una temporalidad anacrónica. Recienvenido no sólo juega con la fecha de su nacimiento descolocándola o eligiéndola, sino que tiene compuesto un discurso de cuando esperaba la llegada de Colón, que al no leerlo en su momento, está siempre dispuesto a su lectura. En "Leccioncita de psicoestética" podemos observar esa sincronía de acciones que se funden ocasionando la destrucción del tiempo lineal (aparte de otros aspectos anteriormente tratados, como la desaparición de la perspectiva); donde los tiempos no personales del verbo (como el infinitivo) contribuyen a crear esa sensación de infinitud (al ser acciones que no expresan ni su comienzo ni su conclusión, desdibujando el etéreo adverbio temporal):

"Anoche yo, a horas asaltadas y de madrugar (el acostarse) primer acto cotidiano del portarse bien, comenzador de toda virtud en

casa, y virtud suficiente para justificar y dotar de un pedestal de explicación a todas las feas estatuas de feas personas que duelen a las plazas de todas las ciudades [...] (5)

Realidad descompuesta y reconstruida en perfecto desorden que comienza hablando de su persona y acaba con las estatuas, pasando por las acciones cotidianas del hombre y continuando por la Historia perturbadora del sueño eterno. Síntesis multiforme de una realidad compleja que se desmenuza para profundizar en ellas intelectivamente.

En cuanto a la paleta de colores apagados, Macedonio siempre manifestó su oposición a los sonidillos, tanto en el verso como en la prosa. Predicando la austeridad de los recursos expresivos que dotase al arte de mayor credibilidad, de verdaderismo (que no verosimilitud). La adjetivación fácil es desterrada de la escritura, y el asunto o historia del relato queda relegado a mero soporte de la escritura sin que apenas mantenga el interés del lector. Muestra de esto lo podemos ver en la última cita. Su barroquismo estilístico, no será nunca superficial, ni mero adorno sin fundamento; esta manera suya de escribir pretende llamar la atención sobre el propio lenguaje, para lo cual lo menos frecuente (como las formas verbales no personales, o los colores oscuros en la pintura) producen una mayor extrañeza en el receptor.

Respecto a la autonomía de la obra de arte con relación a su referente real baste señalar la distorsión que se establece entre Macedonio y Recienvenido (alter ego literario de aquél). El referente ya no interesa para captar meramente su dimensión espacio-temporal, sino para producir estímulos que son racionalizados, desarreglados y transformados en materia artística (aparentemente deshumanizada en su resultado final; pero que no es más que una lectura diferente, artísticamente sincera, de la realidad). Por ello mismo, no se trata de un arte frío y distante; sí de un arte más abstraído o intelectualizado, lo que puede producir ciertas dificultades de comprensión por parte del receptor. La pincelada suelta o el aliento breve macedoniano están cargados de pasión, de fuerza vital.

En esa síntesis técnica, el uso del *collage*, el empleo de materiales extraños, que no cabría esperar, no son más que otra muestra del carácter intenso y complejo que quieren hacer sentir estos artistas. No se trata sólo de una nueva forma de entender el arte, se trata también de una nueva visión sobre la realidad y sus objetos, una nueva posición del artista ante el mundo, que quiere transmitírselo al receptor, no dejándole indiferente; tomándole por la solapa (imagen grata a Macedonio) e introduciéndolo en el cuadro o en el libro a la fuerza. El fragmento de periódico que pertenece al mundo del receptor y que éste se encuentra en el cuadro o en el libro, le desnaturaliza la realidad, haciéndosela ver de otra manera. Un ejemplo de esta técnica del *collage*, lo tenemos en "Carta cerrada a Macedonio Fernández", cuyo autor es un amigo de éste (Pedro de Olazabal), convirtiendo la escritura no literaria, de correspondencia

privada, en un texto artístico desde el momento en que se inserta en una obra de arte.

El lector desacostumbrado o que vea la obra con una mirada tradicionalista podría pensar que en esa página le están sustrayendo la literatura que el ha pagado al comprar el libro; sin percatarse que ese elemento adquiere pleno sentido entre esas páginas, independientemente de que fuera creado, en un principio, con fines bien distintos.

Esta técnica señala también el sentido que adquiere ahora el arte; ya no se trata de copiar o reproducir la realidad. Cuando el artista necesita del objeto exterior, lo coge y lo incorpora literalmente; ya no finge reproducirlo, pues la finalidad del arte es la creación y no pierde el tiempo intentando imitar el mundo exterior. Ante esos cuadros cubistas que representaban los múltiples planos de una mesa sobre la que se precipitaban los objetos, tomados desde distintos ángulos o se incorporaban trozos de tela o de periódico, Ramón sintetiza el pensamiento del nuevo arte:

"¿Es necesario que con toda minucia se pinte un periódico muy conocido o es mejor pegarlo en el mismo lienzo?, se preguntaban, contestándose con las mesas revueltas." (6)

En ese ambiente del cubismo parisino merece la pena resaltar (por la gran semejanza que va a tener con distintos aspectos de la obra de Macedonio) al ruso Marc Chagall. Del círculo de Apollinaire, también será tildado de precursor del dadaísmo y del surrealismo, como el propio Macedonio (si ello quiere decir que Macedonio, como Chagall, en tanto que son ellos mismos, y en tanto que vanguardistas, anteceden o coinciden con algunos aspectos que luego el surrealismo hará suyos sería verdad; pero si con ello se quiere señalar que tanto Chagall como Macedonio podrían ser incluidos en la escuela surrealista y asumir la disciplina del grupo sin que desentonasen, sería un error). Distorsionador consciente de la realidad, agrede todas sus leyes y principios utilizando la descomposición geométrica propia del cubismo y anulando la ley de la gravedad y la verosimilitud asociativa, (en "París a través de la ventana" 1913, por ejemplo, se percibe ese aire cubista e ilógico).

En los años prebélicos surge un nuevo movimiento en Zurich (el Dadaísmo) con Tristán Tzara como su mentor y Hugo Ball, Hans Arp, Picabia y Marcel Duchamp como cabezas más visibles. El ambiente que crea la 1ª Guerra Mundial va a producir el rechazo radical de la razón, de la coherencia y de la lógica que habían llevado a la hecatombe a la civilización occidental. Del juego intelectual que el artista realizaba con la realidad durante el cubismo, se pasa al juego irracional del Dadaísmo, guiado por el mero placer de disparatar. A la vez se generan unas ansias locas de vivir y de disfrutar la vida que, acabada la contienda, darán origen a los *locos o felices años veinte*. Se reivindica el azar, la duda, el absurdo y el humor imaginativo y crítico.

De la desintegración del Dadaísmo surgirá el surrealismo (con Apollinaire como uno de los inspiradores, André Breton como aglutinador y Paul Eduard, Picabia, Max Ernst... como miembros del grupo). Se pone el interés en indagar el mundo del sueño, las fuerzas del subconsciente, el libre fluir de la conciencia y en desentrañar el orden de lo irracional; junto a una visión politizada del arte (al menos en sus comienzos) que hacían del Surrealismo una síntesis de las teorías de Freud y de Marx. El arte se convierte en un terreno neutro donde confluyen lo real y lo imaginativo, donde todo es posible y donde las contradicciones se dan la mano, se anulan y desaparecen. Se recupera el gusto por lo fantástico, lo onírico y lo sobrenatural; indagando las realidades superiores que oculta la realidad aparente, intentando sobrepasar los límites estrechos de lo cotidiano.

El Dadaísmo, persiguiendo el arte abstracto, aprovechaba el libre juego asociativo, la palabra libre (que también había utilizado el Futurismo de Marinetti); pero se aleja de la política, del maquinismo y de la lógica racional. La incoherencia es uno de sus puntos básicos, dirigiéndose hacia la crítica del arte y de la cultura tal como la entiende la clase burguesa (herencia procedente del cubismo y del futurismo). Se niega la figura del yo creador-productivo. Faceta que heredarán la mayoría de las vanguardias, produciéndose esa desacralización del arte (en Macedonio se observa en ese autor que se esconde, se camufla y se niega a sí mismo, creando la obra en colaboración -carta de su amigo-, o sugiriendo esa obra colectiva a sus jóvenes amigos de tertulia -el proyecto de la Novela Futura-).

Ejemplo magnífico de estas ideas sería la Revista Oral, donde todos (oradores y oyentes) cumplen una doble función: como autores y como público.

El Surrealismo, por su parte, incorpora lo mágico, el sueño, el inconsciente y el absurdo en tanto que absurdo (especie diferente del absurdo concienical de Macedonio, más próximo al proceso de descomposición y síntesis intelectual del cubismo o de la greguería). Pretende crear una visión más profunda en los terrenos de la casualidad y la coincidencia. La escritura adquiere un ritmo delirante, independizándose de la lógica. La inusitada asociación de los objetos que producen una realidad inconexa y absurda, pero, a la vez, estética, se puede resumir en la divisa del surrealismo, frase cuya autoría corresponde a Latréaumont: Bello, como el encuentro fortuito sobre una mesa de operaciones de una máquina de coser y de un paraguas.

El término "Surrealismo", empleado por Apollinaire en 1917, fue conquistado por A. Breton; quien empleando la técnica de la escritura automática escribe Los Campos Magnéticos (en 1922) en compañía de Philippe Soupault. El grupo se aglutinó en torno a la revista Littérature; apareciendo el primer "Manifiesto del Surrealismo" en 1924 (redactado por A. Breton). Aparte de prestar especial atención a lo fantástico, el Surrealismo constituye una síntesis de los diferentes experimentos vanguardistas que le precedieron. De aquí surge la escritura automática, la conciencia libertada de las ligaduras racionalistas, la creación

independiente que busca conseguir una obra de gran belleza estético-literaria.

He aquí el motivo por el cual muchos artistas que manifiestan proximidades con el Surrealismo, en tanto que uno de los movimientos de vanguardia, sean considerados como precursores o miembros del grupo. Esas cercanías están originadas por la reacción contra el positivismo y la lógica belicista, cuyas consecuencias se entienden como un espíritu de época durante los años veinte: la ilógica, el humor, la negación de la realidad. (Para una interpretación de la escritura de Macedonio bajo el prisma surrealista, véase el libro de Flora H. Schiminovich: La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista).

En este *mare magnum* de tendencias e ideas no se pueden olvidar dos influjos que también recibe la obra de Macedonio: la escritura de Ramón Gómez de la Serna (expresión de la vanguardia humorística, vital y poética) y el cine humorístico, absurdo y lírico a la vez, de Charlot. Por un lado el arte concienzudo, elaboración de la inteligencia, por otro lado el arte popular, inspirado por el instinto. Esta doble influencia es señalada por Macedonio (que nunca tuvo reparos en reconocer maestros, como el propio Poe en su faceta poética) en carta a Ramón:

"[...] yo hablaré del único genio actual en todo el Arte excepto Chaplín: usted, el segundo genio del Arte Literario *consciente* después de Poe." (7)

Ramón, junto con Apollinaire, Picasso y Marinetti, es uno de los precursores e incitadores de la ruptura y las novedades que trae consigo la vanguardia. En 1909 denunciaba en El concepto de la nueva literatura el agotamiento de las formas del pasado y la necesidad de un nuevo arte (arte que burla la lógica, que provoca asociaciones inesperadas y que juega con la metáfora y el humor; teniendo en la greguería su expresión más lograda, género que inventa por esos años. En 1910, aparte de publicar el manifiesto futurista, que le había mandado Marinetti (nº XX de la revista Prometeo), va a París donde asiste a la Exposición de los Independientes. Este joven de veintidós años se empapa de la nueva realidad que expresa la pintura, mostrando el mismo interés que Apollinaire por sus propuestas estéticas:

"[...] puro sentido del descubrimiento, fué aquello lo que gocé. [...] Desde entonces entré en el caos febril de la pintura moderna y su interés." (8)

En 1931, en su libro Ismos, intentará explicar esa crisis que vive el arte y la cultura occidental en las primeras décadas del siglo; consciente de que se trata de un cambio de época, será un testigo privilegiado para narrar aquellos acontecimientos que vivió en primera línea.

A la vez, desde la cripta del Café Pombo, incita a la juventud española para que se sume al nuevo arte. En 1915 lanza su Primera Proclama de Pombo (llegaron a salir hasta cuatro más, reunidas en un tomo en 1918) contra el público y a favor de una

nueva escritura que descubra el *libro inclasificable y cambiante*. Son los años en que organiza un improvisado banquete a Picasso, en una de sus escapadas a Madrid (a quien había conocido personalmente en París en 1916):

"Brindé al final por Picasso, aprovechando para emoción de todos aquel contraste del triunfador del mundo en la caverna española de Pombo, único sitio de resguardo de lo nuevo en aquel año." (9)

Será este transgresor de lo cotidiano con su bisturí de lirismo y jovialidad, que rompía con toda lógica para buscar lo que de trascendente se oculta detrás de lo aparential, una de las influencias reiteradamente reconocidas por Macedonio. En su arte liberador, en su prosa que indaga nuevas posibilidades a la vez que se divierte y juega con la propia escritura, tenemos un alma gemela de Macedonio. Si Macedonio fragmenta y distorsiona la realidad con el chiste conceptual, Ramón lo hará con la greguería (un precedente de aquél). Así definía Ramón, en uno de los brindis de los banquetes dados en Pombo, cuál era el propósito de la greguería:

"[...] quitar empaque a las cosas, sembrar sonrisas, batir cataratas, desenlazar ideas, gestos, cosas, que estaban inmóviles, irresolutas, tiesas y amenazadoras como dragones y que había que desenlazar de cualquier modo." (10)

La misma actitud que le llevó a Ramón a afirmar su individualidad, a rechazar toda pertenencia a una escuela y le llevó a fundar el "Ramonismo" (movimiento que sólo estaba constituido por su persona), es la que se puede observar en Macedonio. Sus contactos con las diferentes estéticas son las de un curioso con lo que se está haciendo a su alrededor; como aquel tuvo algún contacto con el Ultraísmo, más como incitador que como miembro del grupo. En ambos artistas su marcado individualismo les condicionó, si bien de forma diferente: mientras Ramón se codeaba con las vanguardias y como gladiador victorioso se hacía reconocer, Macedonio en su misticismo metafísico se convertía en un eremita que prefería ver pasar la vida a la vez que le negaba su existencia.

Para concluir, señalar cómo Macedonio no es clasificable en una u otra escuela vanguardista, pues desde su libertad se interroga a sí mismo y propone sus propias soluciones. Respuestas que unas veces se aproximarán al Surrealismo, otras al Dadaísmo, otras al Ramonismo, otras al Cubismo, y siempre, detrás de todas ellas, encontraremos a Macedonio Fernández justificándolas y dándoles pleno sentido. Por ello, resumir a un artista tan complejo y personal a una u otra tendencia serviría para los manuales de estudio (ayudando en la exposición a los profesores y en la comprensión a los alumnos); pero tal simplificación nos daría una imagen errónea e incompleta de su propia propuesta artística.

Como muestra de esas múltiples influencias, (o mejor dicho, proximidades), podemos señalar un episodio que nos descubre el

mismo proceso de abstracción que le lleva al artista cubista a ir desde la realidad a la obra acabada. Al igual que el bombardeo de la población de Guernica, por la legión "Cóndor" durante la guerra civil española, está latente en el "Guernica" de Picasso, así Macedonio no sólo transmite el absurdo de la guerra, sino que lo realiza desde ese proceso de descomposición y geometrización de la realidad. En una de las digresiones de "El Recienvenido", primer escrito de Papeles de Recienvenido, en una de las digresiones Macedonio se pone a reflexionar sobre ese absurdo dadaísta que consigue que la ciudad destruida parezca por la tarde que tiene más casas que antes y hasta los muertos podrán vivir mejor. La nota surrealista de humor negro surge de los mismos hechos, pues esa ciudad alemana destruida se llamaba "Muchagente -Vielemenschen-" (11). De esta manera la ilógica de la sinrazón meramente artística de la escritura contrarresta a la razón lógica terrible que desarrolla el belicismo, ocasionando ese disparate real.

Este u otro hecho tomado de la realidad, como vendavales o terremotos, ocasionan que Macedonio vuelva a la técnica cubista del vuelo de casas y de tejados, donde se proyecta una imagen geométrica e ilógica, semejante a la que se observaba en "París a través de la ventana", de Chagall. En "Los amigos de la ciudad" se intenta organizar la circulación de techos, organizando el desorden, para evitar todo perjuicio a la población; si bien en ocasiones no sale todo a la perfección, con lo que habría que inventar nuevos verbos como *destechar* o *descasar* que definen las nuevas situaciones que pueden darse en la realidad:

"Cuando la circulación de techos se daba por terminada, quedaba, naturalmente, destechada la primer fila de casa y descasadas la última línea de techos, algunos de los cuales podían haberse asentado sobre una vaca o un peral, sin provecho comparable al que procura cubriendo casa." (12)

En un juego dadaísta donde las palabras parecen desposeerse de su significado se nos indica como un vecino adinerado en pago a los servicios prestados por la municipalidad, regala a la ciudad un bosque: "la municipalidad dispuso dotarlo inmediatamente de arbolado." (13)

Aquí tenemos un bosque que sólo tiene de su condición el nombre; el cual, al estar vacío semántica y físicamente debe rellenarse con algo que convenga. En este caso la municipalidad ha dictaminado que se le dote de arbolado; lo mismo podían haber sido farolas o rascacielos o un campo de mieses (pues como bosque reciente y sin desarrollar no es más que un vacío de ser, que sólo es conseguido desde el momento en que se pone al servicio del hombre).

En esta broma ingenua se deja al descubierto, desde el juego lingüístico, las situaciones ilógicas que tiene la vida cotidiana y que se recubren de normalidad. Esta sonrisa descubre los absurdos de la realidad y los transforma en absurdo concienical o artístico, para que el receptor se sorprenda y se percate de ello; pues el disparate que subyace en la lógica cotidiana le

resulta tan familiar que tiene asumida su irracionalidad sin darse cuenta de ello. El sinsentido de múltiples aspectos de la realidad diaria se recubren de racionalidad; por ello el artista, siguiendo el camino opuesto, pretende descubrir el sentido que se oculta en la ilógica, en lo denigrado por irracional (cuando no es más que otra forma de relacionarse con el mundo circundante).

NOTAS.

- 1.- FERNANDEZ, Macedonio: "Carta abierta argentino-uruguaya", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, pág. 42
- 2.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Picassismo", en Ismos, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975, pág. 59.
- 3.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna", en Epistolario, Ordenación y notas de Alicia Borinsky, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1976, *Obras Completas*, Tomo II, Epíst. 28, pág. 51.
- 4.- FERNANDEZ, Macedonio: "El accidente de Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 16.
- 5.- FERNANDEZ, Macedonio: "Leccioncita de psicoestética", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 102.
- 6.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Op. cit., pág. 82.
- 7.- FERNANDEZ, Macedonio: "A Ramón Gómez de la Serna", en Epistolario, ed. cit., pág. 51.
- 8.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Introducción a Ismos, ed. cit., pág. 9.
- 9.- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Picassismo", en Ismos, ed. cit., pág. 93.
- 10.- DE TORRE, Guillermo: "Ultraísmo", en Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en Literatura, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968, pág. 44.
- 11.- FERNANDEZ, Macedonio: "El Recienvenido", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 14.
- 12.- FERNANDEZ, Macedonio: "Los amigos de la ciudad", en Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, ed. cit., pág. 32.
- 13.- FERNANDEZ, Macedonio: Ibid., pág. 33.

CONCLUSIONES.

En este estudio hemos pretendido, en primer lugar, acercarnos al fenómeno de la risa y del humorismo, con sus diversas manifestaciones. En lo referente a la risa, hemos creído descubrir en ella un elemento distorsionador y a la vez dinamizador; una doble naturaleza que la dota de un carácter irreverente y diabólico, en tanto que es un elemento que descompone o se burla de todo lo serio, de todo lo solemne que acompaña al hombre. Por esta vía la risa llegará a convertirse incluso en un látigo social, al surgir un automatismo, una torpeza en lo vivo; pudiendo manifestar un sentimiento de superioridad en la persona que ríe, que se siente como un juez que sanciona al despistado, al que comete un error. En este sentido, la risa cumpliría una función social, para lo que se precisa de un testigo (aparte del autor y de la persona que es objeto de la risa) que sancione esa desviación descubierta con su risa; como ocurre en el chiste tendencioso o en la sátira. De esta clase sería la risa de Bergson; risa que no debe compadecer ni sentir piedad con la víctima, teniendo que insensibilizarse para poder cumplir con esa función.

Junto a ésta, también existen otras risas como la que se da en el auténtico humorista; sonrisa que percibe la propia vanidad y mezquindad, con lo que se posibilita que se manifiesta esa doble naturaleza de la que habla Baudelaire, percepción de la propia paradoja que consigue humanizar su expresión, haciendo que la risa se muestre más tolerante. En este sentido, lo grotesco con el valor y significado que tiene esta palabra en el estudio que sobre la cultura medieval realiza Mijail Bajtin, como proceso de cambio, como metamorfosis a medio hacer, representaría esa doble naturaleza de la risa; mostrándose como fuente destructora y, a la vez, como fuerza fertilizadora y generadora nuevamente de vida.

En cuanto a la ubicación geográfica del humorismo, pensamos que no se trata de un fenómeno al que puedan ponerse fronteras ni atribuirse a uno u otro pueblo. Su desarrollo puede darse en cualquier comunidad, siempre que en ésta existan almas dotadas de una sensibilidad especial, en la que la risa deja de ser un elemento corrector para volverse más comprensiva y tolerante. En esta sonrisa filosófica, se concentran los deseos y sus frustraciones, los placeres y también los sufrimientos; pues se trata de una visión profunda del hombre y de su naturaleza, percibiendo las permanentes antítesis de la existencial. Este placer optimista que comprende, padece y supera las propias limitaciones se puede generalizar, trascendiendo la anécdota personal y compartiéndose con el lector. Sin embargo, el humorismo es ante todo un placer interno que no tiene la imperiosa necesidad de exteriorizarse ni de desarrollarse en un testigo que sancione un error o confirme su eficacia, como ocurre con la comedia, la sátira o el chiste tendencioso. El humorismo, aunque puede compartirse con el receptor, siendo grato ese encuentro, cumple su razón de ser en el propio autor, en el instante mismo de su aparición, pues se trata de la respuesta y

la actitud que adopta una inteligencia filosófica y sensible ante la propia vida y sus contradicciones.

La risa y el humor serían rasgos que entroncan con la naturaleza del ser humano, con esa paradoja de deseos y frustraciones que es el hombre. Una naturaleza terrestre, quizá imperfecta, pero profundamente viva y cambiante. De aquí que la risa y el humor se constituyan en elementos indispensables para un desarrollo armónico del ser, complementando y a la vez contraponiéndose a la faceta de lo serio, de lo respetable, de lo que no se ríe. Faceta esta última que desarrollada de forma desmedida pudiera suponer un peligro incluso para la propia vida.

El humorista se caracteriza por la sensación de perplejidad y el contraste que siente al observar lo que le rodea; adquiriendo lo risible una naturaleza contradictoria entre el placer y el desplacer, debido a que la mayor sensibilidad del humorista percibe las antítesis eternas de la vida, el dualismo que se muestra en cada realidad. Con ello aparecería ese *sentimiento de lo contrario* del que habla Pirandello. Este rasgo sería la nota diferenciadora del humorismo, frente a otros fenómenos colindantes como la comicidad, la sátira o la ironía, donde ese contraste no se produce y, por tanto, no provoca ese conflicto de sensaciones en el artista. Quien practica estos otros fenómenos ha anestesiado su sensibilidad para poder reírse sin miramientos de lo que está fuera de sí, del otro, mostrando ese orgullo y soberbia que acompaña a estas formas de la risa.

En la ironía, como recursos verbal, el sujeto se burla o lanza sus dardos contra otra persona, a la que se quiere humillar; pudiendo adoptar la forma de la sátira que castiga el error, el despiste o la desviación de la norma establecida. El escritor satírico se considera posicionado en el lado correcto, en el de los que se sienten poseedores de la virtud o la regla; por lo que valora la realidad desde ese sentimiento de arrogancia que le da el creerse dueño de la verdad y capacitado para juzgar el error de sus semejantes.

El humorista, por contra, tiene una actitud tolerante que descompone toda posible agresividad; mostrándose comprensivo con las contradicciones del ser humano, al percibir que ahí radica su naturaleza, sus miserias y su grandeza.

Sentimiento de lo contrario en el que no sólo está la captación de una contradicción entre lo que es y lo que debería ser, como ocurre en otras facetas de lo cómico, sino que a esa percepción se une la emoción, que impide que la risa salga con una nota agresiva o hiriente; matizándose con la solidaridad y la reflexión que surge primero en el autor y luego en el lector, permitiendo una mirada más profunda y humanística. Mirada que sale de la propia conciencia de las limitaciones personales, que no expresa la soberbia del que se siente dueño de la razón y de la verdad.

Sin embargo, estos rasgos no impiden que el humorismo tenga un carácter subversivo; mostrándose siempre alerta para descubrir

lo solemne, lo establecido y rígido, movilizándose en contra de ello para reconquistar esas esferas nuevamente para lo vivo, para lo dinámico y festivo.

Por todo esto, el humorismo debe ser entendido en un sentido más restringido y propio, no confundiendo con esas otras manifestaciones que adquiere la risa. Su aparición artística es más escasa y lleva siempre implícita una concepción totalizadora de la existencia, en la que el hombre toma conciencia de sus propios límites, oponiendo la risa comprensiva y filosófica al sentir el contraste entre sus ilusiones y la realidad, entre lo posible y lo imposible.

Esta cualidad del humor puede hallarse de forma esporádica, mezclada con otras expresiones de la risa, en el interior de obras cómicas o jocosas, de tono distendido; si bien este hecho podría valer para hablar de una obra de humor, no sería suficiente para considerar a su autor como un auténtico humorista. El humorista de verdad no puede escapar de sí mismo, de su sensibilidad, de su concepción de la naturaleza humana y de las contradicciones que acompañan a la existencia; para él el humorismo es su condena o su única salvación, la última esperanza donde poder mostrarse optimista ante la realidad, ocultándose a sí mismo el posible pesimismo que pudiera surgir de ese conocimiento de sus limitaciones e imperfecciones.

El humorismo, como creación personal e inimitable que es, se constituye en un arte de excepción que surge en el tiempo de manera incontinuada, pues se identifica con una personalidad específica y unas condiciones inherentes al propio sujeto.

En la risa se ha pretendido ver también una evolución a lo largo de las épocas, según su mayor o menor sensibilidad. Evolución que ha sido positiva, según unos (Juan Pablo Richter o Pirandello) y no tan positiva, pues ha ido perdiendo fuerza o eficacia, según otros (Leopardi o Mijail Bajtin). Tal vez la división entre humor antiguo, como un humor más directo y grosero que tendría en la sátira y en la burla de los defectos sus notas más características, y humor moderno, como un humor más sentimental, tolerante y filosófico, pueda ser una división simplista del asunto; pues debido a que son obras de personalidades sensibles pero que no tienen continuidad en el tiempo, se podría observar ese alma humorística tanto en algunos escritores antiguos, como en otros modernos. El humor, cuando se da de verdad, supera las barreras geográficas y temporales. Esa mezcla de placer y de dolor que sabe percibir el humorista, sería el resultado de un alma más desarrollada y compleja. En este sentido, podría decirse que la mayor diferencia entre lo cómico clásico y el humor moderno corresponde a una distinta sensibilidad, a dos grados diferentes de sensibilidad.

La sensibilidad intransferible del humorista ocasiona que su repuesta artística sea sumamente personal; de aquí las múltiples facetas o realizaciones concretas que puede adquirir el humor en cada uno de estos escritores. El humorismo, por tanto, partiendo de una base común (como es la captación de ese sentimiento de lo

contrario y el intentar transmitir una visión optimista, sin provocar daño a nadie, ni regocijándose en el mal ajeno, pues la compasión y la tolerancia son dos de sus notas) se caracteriza por ser la respuesta de una subjetividad, de un individuo que posee una visión totalizadora del ser y sus propias circunstancias vitales. Partiendo de aquí, el humorista consigue vencer las barreras personales y biográficas para transmitir un mensaje totalizador, generalizable. Este mensaje se gesta y difunde desde el propio artista que se convierte en un microcosmos en el que se sintetizan los miedos, anhelos y desengaños y esperanzas del ser humano.

En un segundo momento de este trabajo, estudiamos a Miguel Cané o el humorismo ocasional, con un carácter festivo, donde el escritor no tiene otro propósito que hacer pasar un buen rato a su público. La anécdota, el chiste, la agudeza, la diablura o la peripecia se revisten de un tono ameno, distendido; para poder observar la vida en sus facetas más placenteras, haciéndola más soportable. El hastío o el cansancio vital se atemperan desde la escritura de esos recuerdos gratos que borran de su mente los momentos anodinos o dolorosos que la vida le depara. Esta escritura tiene en las páginas de Juvenilia su mejor realización; en estas páginas Cané logra por momentos trascender de la simple anécdota personal para retratar con precisión la vida estudiantil en un internado. Es en esos momentos esporádicos, donde el escritor consigue superar la comicidad de la anécdota, del suceso, para expresar el sentimiento de lo contrario; como cuando ya adulto y profesor regrese ocasionalmente al Colegio Nacional a realizar unos exámenes, viéndose reflejado en esos estudiantes que alargaban el cuello hasta la descoyuntura con la intención de alcanzar algo de lo que ponía en su examen el compañero. La misma percepción del contraste entre las ilusiones y la realidad se nos describe en el personaje de Binomio; ese compañero que mostraba su brillantez en la escuela pero que será devorado por la vida, que le tenía deparado un destino gris, carente de toda pasión.

Miguel Cané es un prototipo del escritor del 80, generación que vio en la literatura un refugio, un oasis donde descansar de las múltiples tareas y cargos públicos que les había deparado su tiempo. La escritura representa para él una manera de descargar las tensiones que le provoca la vida diaria, un lugar de encuentro y de charla con los amigos, una expresión de clase y una forma de reconocimiento mutuo.

Sin un plan orgánico en su escritura ésta se irá constituyendo de forma dispersa en artículos o crónicas de viajes. La literatura adquiere así, unas notas generales, donde prima la comunicación, la recuperación de los recuerdos y vivencias del pasado. Por esta razón, su prosa persigue la sencillez y la amenidad como características principales; intentado ahuyentar los malos momentos vividos, el hastío o el fastidio vital, la monotonía que produce la vida cuando no hay una pasión que la oriente. La escritura adquirirá, por todo ello, un tono ameno, distendido, festivo, muchas veces irónico (mostrando la complicidad que existe con el lector) y, en ocasiones, francamente humorístico (instantes en que el escritor

se olvida de lo material, de lo anecdótico, para penetrar en su propia alma y mostrarnos la esencial contradicción que se oculta en toda existencia.

Intentado captar la esencia de las cosas, la vida elemental, primeriza y estudiantil, en Juvenilia Cané persigue la alegría de la adolescencia; cuando todavía el sujeto no conoce los rigores de la existencia ni los contrastes que puede percibir el alma. En ese placer impetuoso e inconsciente de la adolescencia, Cané busca consuelo a las sombras que acechan en la vida.

Ese humor realista del siglo XIX, basado en la anécdota, en el suceso y en la manera de ser relatado el mismo, va a sufrir una transformación radical con el nuevo siglo y las convulsiones que vive la sociedad occidental al comienzo del mismo. La razón y la lógica no sólo no producen el encanto anterior, sino que las nuevas generaciones desconfían claramente de ella, intentando nuevos caminos que se proponen como alternativas a la concepción racionalista de la realidad. Aquí se situaría la personalidad artística de Macedonio Fernández, que desde planteamientos personales, filosóficos y artísticos niega la realidad y al propio ser, como resultado que es de una sociedad que ha evolucionado dando la espalda a la compleja naturaleza del mismo. Macedonio desde su Humorismo Conceptual o Ilógica de Arte se plantea la recuperación y desarrollo de ese enorme caudal que constituye la Nada, el No-Ser, reiteradamente despreciado por una visión racionalista, positivista y utilitarista de la existencia, para quien sólo tenía valor el ser aprovechable de las cosas.

El humorismo de Macedonio es una revolución planteada en la mente de sus lectores, a los que se les conduce, sin que se den cuenta, hasta los terrenos de la ilógica, del absurdo; si bien un absurdo creído y previamente preparado e intelectualizado por el autor. Con ello vemos como el autor se sirve de la lógica para burlar a ésta: los lectores, alumnos adoctrinados en los mecanismos de la razón, no desconfían y por ello son atrapados, durante un instante, en un absurdo lingüístico, en una ilógica verbal que les descubre una nueva dimensión. En este proceso del Humorismo Conceptual no sólo nadie ha salido dañado, sino que los lectores han sido agasajados con una sensación liberadora, donde sus mentes pudieron disfrutar de la liberación de la presión de la lógica. ese placer sólo puede ser sentido y disfrutado a posteriori y por una mente que reconstruya todo el proceso humorístico en el que ha sido atrapado, pasando de un primer momento de desagrado (al no recibir lo que esperaba) a un segundo momento de plena dicha (al captar como ha sido víctima involuntaria de un juego inteligente elaborado por el autor; juego donde el lector también disfruta).

Para conseguir esta captura del lector y su posterior gozo, Macedonio se vale de un complejo mecanismo que pone en funcionamiento el Chiste Conceptual (técnica lingüística que debe siempre conducir a placer para que realmente sea humorístico; diferenciándose claramente del chiste tendencioso y malediciente). En ese mecanismo, el suceso realista y la información que se sugiere van a servir de cebo para atrapar la

curiosidad del lector: una vez atrapado se le niega la información para hacerle caer en el absurdo creído, por suplantación. El primer instante de reproche y hasta de animadversión por parte del lector, ante ese engaño, se reemplaza por una sensación placentera cuando se da cuenta que todo aquel complejo sistema ha sido creado para liberarle de sus estrechos límites racionalistas, haciéndole sentir la liberación ante lo material, destruyendo de paso algunos de los conceptos que más atemorizan al ser humano, como es la idea de la propia muerte (al concluir que la muerte nada es, en lugar de ser la nada).

Como es fácil comprobar, este nuevo humorismo implica una concepción artística mucho más elaborada, con unos planteamientos previos que quieren llevarse a la práctica y que suponen una reinvención del arte y del papel que éste desempeña en la sociedad. No se tratará del arte sojuzgado por el mundo exterior, intentando reproducirlo miméticamente, sino de un arte que reivindica su propia dimensión y una mayor libertad para trabajar con la materia sensible. Macedonio en esa nueva realidad descubierta, negará de paso las leyes de la lógica, la temporalidad, la causalidad y hasta los límites físicos del ser. Empleando su propio ser, jugará al escondite, al escamoteo, con éste; negando su presencia, su asistencia y hasta su existencia. Para lograr esta tarea, la escritura, la palabra, se convierte en un instrumento esencial, a la vez que se niega a sí misma, que parece que no llega a constituirse; entablando un juego consigo misma y con el lector. Este lector desempeña un papel clave en toda esta concepción artística, pues por un lado es el receptor, el objetivo último del chiste conceptual, pero también es intermediario, cómplice y hasta participe de ese juego que establece el nuevo arte y el Humorismo Conceptual.

En ese *torcedor del estilo* que es Macedonio tenemos a un escritor plenamente vanguardista, que se sitúa en la misma dimensión que otros artistas como Apollinaire, Picasso o Gómez de la Serna. Creadores que emplean la razón para liberarse de la presión excesiva de la lógica.

Su mensaje, con estar plenamente integrado en su tiempo, no se limita únicamente a seguir el ritmo que marca el siglo. Aparte de un escritor o de un pensador, en Macedonio hay un humorista de los pies a la cabeza. Esta condición le impone esa visión totalizadora de la existencia que posee el humor, donde se perciben los contrastes, los límites y los miedos que acompañan a la existencia. Como verdadero humorista Macedonio cuando simular hablar de sí, está hablando del hombre mismo y cuando se justifica o se explica, nos explica a nosotros mismos. Por todo ello, Macedonio merecería ser alzado a la categoría de los grandes humoristas: Rabelais o Cervantes.

BIBLIOGRAFIA.

I.- DEL HUMORISMO.

- ACEVEDO, Evaristo: Teoría e interpretación del humor español, Madrid, Editora Nacional, 1966.
- AITON, Arthur Scott: The rise of the Latin American Nations. A concise history, Michigan, Ann Arbor, 1950.
- BAROJA, Pío: La caverna del humorismo y Momentum Catastrophicum. Madrid, Ed. Caro-Raggio, 1986.
- BAUDELAIRE, Charles: Lo cómico y la caricatura, Madrid, Visor, 1989.
- BERGSON, Henri: La risa, Madrid, Espasa-Calpe, 1986 (2ª ed.; 1ª ed. 1973).
- BOKUN, Branko: El humor como terapia, Barcelona, Tusquets Editores, 1987.
- BOUSOÑO, Carlos: Teoría de la expresión poética. Madrid, Ed. Gredos, 1985 (7ª ed.; 1ª ed. 1952). 2 vols.
- BRETON, André: Antología del humor negro. Barcelona, Ed. Anagrama, 1991.
- CASAL, Jesús: El chiste: técnica y análisis, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1950.
- CASARES, Julio: El humorismo y otros ensayos, Madrid, Espasa-Calpe, 1961.
- COIMBRA, Leonardo: La alegría, el dolor y la gracia, Madrid, Espasa-Calpe, 1921.
- ESCARDO, Florencio: Humorismo argentino, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Bs. As., 1964.
- ESCARPIT, Robert: L'humour, Paris. Presses Universitaires de France, 1967 (4ª ed.; 1ª ed. 1960).
- FERNANDEZ FLOREZ, Wenceslao: Antología del humorismo en la literatura universal, Barcelona, Ed. Labor, 1961.
- FOIX, Juan Carlos: Qué es lo cómico. Buenos Aires, Editorial Columba, 1965.
- FORTUNATO, Abel J. : Humor para gente seria. Buenos Aires, Marymar, 1985.
- FREUD, Sigmund: El chiste y su relación con lo inconsciente. Madrid, Alianza Editorial, 1986 (7ª reimpr.; 1ª reimpr. 1969).

- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Teoría del disparate". Disparates, Madrid, Espasa-Calpe, 1921.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Importancia y gravedad del humorismo", reproducido en Los vanguardistas españoles, 1925-1935, de R. Buckley y J. Crispin, Madrid, Alianza, 1973.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: "Humorismo", en Ismos, Madrid, Ed. Guadarrama, 1975, págs. 197-233.
- HUIZINGA, Johan: Homo ludens, Madrid, Alianza Editorial, 1987 (2ª reimpr.; 1ª ed. 1972).
- KAISER-LENOR, Claudia: El grotesco criollo: estilo teatral de una época, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1977.
- KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel: El humor: una estética del desencanto, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1984.
- LAFFAY, Albert: Anatomie de l'humour et du nonsense, Paris, Masson. 1970.
- MENDEZ CALZADA, Enrique: "El humorismo en la literatura argentina". Revista Nosotros, Buenos Aires, año XXI, tomo LVII. 1927, págs. 111-144.
- MOODY, Raymond A.: Risa después de la risa. El poder curativo del humor, Madrid, EDAF, 1979.
- PAGNOL, Marcel: Notes sur le rire, Paris, Editions Nagel, 1947.
- PEIXOTO, Afranio: Humour. Ensaio de breviário nacional do humorismo, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1926 (2ª ed.).
- PIRANDELLO, Luigi: "El humorismo". En Obras escogidas, Madrid, Aguilar, 1959 (5ª ed.), págs 915-1101.
- SORRENTINO, Fernando: Cuentos argentinos con humor. Siglo XX, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1984.
- SORRENTINO, Fernando: Treinta y seis cuentos con humor. Siglo XX, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1984 (4ª ed.).
- VERGARA DE BIETTI, Noemi: Humoristas del ochenta, Buenos Aires, Ed. Plus Ultra, 1976.
- VILAS, Santiago: El humor y la novela española contemporánea, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1968.
- VICTORIA, Marcos: "El humorismo en la literatura argentina", Revista Cuadernos americanos, México, año 2, vol. II, nº 5, septiembre-octubre 1943, págs. 206-221.

II.- DE MIGUEL CANÉ.

1.- Libros.

- CANÉ, Miguel: Ensayos, Buenos Aires, Imp. de la Tribuna, 1877.
- CANÉ, Miguel: En viaje (1881-1882), París, 1884; 2ª edic., Buenos Aires, 1901.
- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Viena, Carlos Gerold, 1884; 2ª edic., Buenos Aires, 1901.
- CANÉ, Miguel: Charlas literarias, Sceaux, Imprenta de Charaire e hijo, 1885.
- CANÉ, Miguel: Notas e impresiones, Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1901.
- CANÉ, Miguel: Prosa ligera, Buenos Aires, Arnoldo Moen, 1903.
- CANÉ, Miguel: Juvenilia. Prosa ligera, Prólogo de Horacio Ramos Mejía, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1916.
- CANÉ, Miguel: Charlas literarias, Introducción de Nicolás Coronado, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917.
- CANÉ, Miguel: En viaje (1881-1882), Precedido de un juicio crítico de Ernesto Quesada, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1917.
- CANÉ, Miguel: Notas e impresiones, Introducción de Ernesto Quesada, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1918.
- CANÉ, Miguel: Discursos y conferencias, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1919.
- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Introducción de Julio A. Herrero Mayo, Buenos Aires, Ciordia & Rodríguez, 1948.
- CANÉ, Miguel: En viaje (1881-1882), Prólogo y notas de Marcos Victoria, Buenos Aires, Edic. Estrada, 1949.
- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Prólogo de Fermín Estrella Gutierrez, Buenos Aires, Ed. Kapelusz, 1958 (8ª ed.; 1ª ed. 1953).
- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Introducción y edición crítica de Américo Castro, Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1958.
- CANÉ, Miguel: En viaje, Edición de Fermín Estrella Gutierrez, Buenos Aires, Ed. Kapelusz 1959, (2ª ed.; 1ª ed. 1958).
- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Estudio preliminar de Mabel

Manacorda de Rosetti, Susana Aguilera y Marta Gallo, Buenos Aires, Kapelusz, 1966, (9ª ed.; 1ª ed. 1953).

- CANÉ, Miguel: Juvenilia, Prólogo de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires, Ed. Losada, 1981.

2.- Traducciones.

- SHAKESPEARE, William: Enrique IV, Traducción y notas de Miguel Cané, Buenos Aires, Arnoldo Moen editor, 1900
- SHAKESPEARE, William: Enrique IV, Traducción y notas de Miguel Cané Buenos Aires, La cultura argentina, 1918. .

3.- Colaboraciones.

- SAENZ PEÑA, Roque: Derecho público americano. Escritos y discursos, Introducción de Miguel Cané, Buenos Aires, Tall. Graf. de la Penitenciaría Nacional, 1905.
- GUTIERREZ, Juan María: Juan Cruz Varela. Su vida Sus obras Su época, Precedido por un juicio de Miguel Cané, Buenos Aires, La cultura argentina, 1918.

III.- SOBRE MIGUEL CANÉ Y LA GENERACION DEL 80.

1.- Libros.

- BALESTA, Juan: El noventa. Una evolución política argentina, Buenos Aires, Fariña, 1959 (3ªed.; 1ª ed. 1934).
- BAUDIZZONE, Luis M.: Los conversadores: Miguel Cané, Lucio V. López, Lucio V. Mansilla, Bartolomé Mitre y Vedia, Eduardo Wilde (selección de...), Buenos Aires, Ed. Emecé, 1945 (2ª edic.).
- GALVEZ, Manuel: Amigos y maestros de mi juventud, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1944.
- GARCIA MEROU, M.: Recuerdos literarios, Buenos Aires, Félix Lajouane editor, 1891.
- GRANDMONTAGNE, Francisco: Los inmigrantes prósperos, Madrid, Aguilar, 1933.
- JITRIK, Noé: El mundo del 80, Buenos Aires, CEDAL, 1982.
- MONTERO, Belisario J.: Miguel Cané. Impresiones y recuerdos, Buenos Aires, G. Ricordi y Cía. editores, 1928..
- ROJAS, Ricardo: La literatura argentina, Buenos Aires, Roldán y Cía., 1925; Tomo V , "Los Modernos", cap. XVI.
- SAENZ HAYES, Ricardo: Miguel Cané y su tiempo, Buenos Aires, Ed. Guillermo Kraft, 1955.

2.- Artículos.

- ACUÑA, Angel: "Orígenes de la crítica argentina: Miguel Cané", en La Nación, Buenos Aires, 3 de junio de 1945.
- BASA, Leopoldo: "Cané en España", en La Nación, Buenos Aires, domingo 15 de septiembre de 1929.
- CHAVES, Julio César: "'Notas e impresiones', 'Juvenilia' y 'Prosa ligera', de Miguel Cané", en Unamuno y América, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1970 (2ª edic.).
- GIUSTI, Roberto F.: "Rafael Obligado y Miguel Cané", en La Prensa (suplemento ilustrado), Buenos Aires, 21 de enero de 1951.
- MONTERO, Belisario J.: "Miguel Cané". Revista Nosotros, Buenos Aires, nº 227, Tomo LX, Abril, 1928; págs 5-40.
- La Nación, 6 de septiembre de 1905 (recoge los últimos instantes de la vida de Miguel Cané).
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: "Juvenilia; un título y una actitud en nuestra literatura", en La Nación, 21 de febrero de 1960.
- PAYRO, Roberto J.: "Miguel Cané". En Evocaciones de un porteño viejo, Buenos Aires, Ed. Quetzal, 1952; págs. 31-38.
- Sur ("Manuel Mújica Láinez: 1910-1984. Homenaje"): "Aspectos de la generación del 80", Buenos Aires, enero-diciembre 1986, págs. 125-145.
- ZANETTI, Susana: "La prosa ligera y la ironía: Cané y Wilde". En La historia de la literatura argentina, Buenos Aires, CEDAL, Capítulo nº 28, 1980 (2ª ed.).

IV.- DE MACEDONIO FERNANDEZ.

1.- Libros y Antologías.

- No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos (Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza), Buenos Aires, Manuel Gleizer, 1928.
- Papeles de Recienvenido, Buenos Aires, Editorial Proa, 1929.
- Una novela que comienza, Prólogo de Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1941.
- Muerte es Beldad, Nota de Marcos Fingerit, La Plata, Ediciones de Martín Fierro, 1942.

- Papeles de Recienvenido (incluye *Continuación de la Nada*), Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Buenos Aires, Editorial Losada, 1944.
- Poemas, Prólogo de Natalicio González, México, Editorial Guaranía, 1953.
- Macedonio Fernández, Edición de Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- Papeles de Recienvenido, poemas, relatos, cuentos, miscelánea, Prólogo de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1966.
- Museo de la novela de la Eterna, Advertencia de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor, 1967.
- No toda es Vigilia la de los Ojos Abiertos y otros escritos (Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza, Prólogo de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Centro Editor, 1969.
- Papeles de Recienvenido, La Habana, Casa de las Américas, 1969.
- Macedonio Fernández: selección de escritos, Edición de Carlos Mastronardi, Buenos Aires, Centro Editor, 1969.
- Cuadernos de todo y nada, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1972.
- Manera de una psique sin cuerpo (Antología), Edición de Tomás Guido Lavalle, Barcelona, Tusquets, 1973.
- Adriana, Buenos Aires - Última novela mala, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo V, 1974.
- Teorías, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo III, 1974.
- Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena), Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo VI, 1975.
- Epistolario, Ordenación y notas de Alicia Borinsky, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo II, 1976.
- Papeles Antiguos (Escritos 1892-1907). Datos para una biografía, ordenación y notas por Adolfo de Obieta; Bibliografía completada por Nélida Salvador y Elena Ardissonne, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo I, 1981.

- Relato, Cuentos, Poemas y Misceláneas, Advertencia, ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo VII, 1987.
- Papeles de Recienvenido y Continuación de la Nada, Ordenación y notas de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo IV, 1989.
- No toda es vigilia la de los ojos abiertos y otros escritos metafísicos, Advertencia de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, *Obras Completas*, Tomo VII, 1990.
- Poesías Completas, Edición de Carmen de Mora, Madrid, Visor, 1991.
- Museo de la Novela de la Eterna, Edición crítica, coordinada por Ana Mª Camblong y Adolfo de Obieta, Madrid, Archivos, CSIC, 1993.
- Museo de la Novela de la Eterna, Edición de Fernando Rodríguez Lafuente, Madrid, Ediciones Cátedra, 1995.

2.- Artículos, Cartas y Poemas en Revistas, Periódicos y Libros.

- "El teatro aquí", en El Progreso, 18 septiembre 1891.
- "La música", en El Progreso, 14 agosto 1892, págs. 1-2.
- "Don Cándido Malasuerte", en El Progreso, 18 septiembre 1892.
- "La calle Florida", en El Progreso, 25 septiembre 1892.
- "Digresiones filosóficas", en El Progreso, 16 octubre 1892.
- "La casa de baños", en El Progreso, 23 octubre 1892,
- "Psicología Atomística (Quasi - Fantasía)", en El Tiempo, 3 junio 1896,
- "El problema moral", en El Tiempo, 21 junio 1896.
- "Buscando nido", en Colombia, N° 10, 15 septiembre, 1896.
- "La ciencia de la vida", en El Tiempo, 11 y 12 de enero 1897.
- "La Desherencia", en La Montaña, N° 3, 1 mayo 1897.
- "Una carta a José Ingenieros", en Archivos de Criminología, Medicina Legal y Psiquiatría, Buenos Aires, 14 enero 1902.
- "La tarde", en Martín Fierro, N° 26, 1 septiembre 1904.
- "Suave encantamiento", en Martín Fierro, N° 36, 14 noviembre 1904. Reproducido en Martín Fierro, N° 14-15, 24 enero 1925

y en La Gaceta, 20 octubre 1934.

- "El disconformismo individualista", en Gaceta del Foro, Buenos Aires, 7 marzo 1920.
- "Confesiones de un recién llegado al mundo literario", en Proa, N° 3, julio 1923.
- "Desperezo en blanco", en Proa, N° 3, julio 1923.
- "El Recienvenido", en Proa, N° 3, julio 1923.
- "La Metafísica, Crítica del Conocimiento. La Mística, Crítica del Ser", en Proa, Buenos Aires, N° 2, septiembre 1924, págs. 30-34. Con una Archicaricatura de Macedonio Fernández por el D. Salguero Dela-Hanty en pág. 29.
- "La oratoria del hombre confuso", en Martín Fierro, N° 10-11, septiembre-octubre 1924.
- "El "Capítulo Siguiente" de la autobiografía de Recienvenido", en Proa, Buenos Aires, N° 4, noviembre 1924, págs. 15-21.
- "Evar Méndez", en Proa, Buenos Aires, N° 6, enero 1925, págs. 12-19.
- "Carta a Ricardo Güiraldes", en Proa, Buenos Aires, N° 11, junio 1925.
- "A propósito de los derrumbes", en Martín Fierro, N° 19, julio 1925.
- "Ramón Gómez de la Serna", en Martín Fierro, N° 19, 18 julio 1925.
- "Un artículo que no colabora", en Martín Fierro, Buenos Aires, N° 22, septiembre 1925.
- "Artículo diferente", en Martín Fierro, N° 24, octubre 1925.
- "El capítulo siguiente", "Y sobreviene dicho capítulo", en Proa, Buenos Aires, N° 14, diciembre 1925, págs. 5-9.
- "El Recienvenido; Elena Bellamuerte y Deunamor el No Existente Caballero", en Índice de la Nueva Poesía Americana, Edición de Alberto Hidalgo, Vicente Huidobro y Jorge Luis Borges, Buenos Aires, Sociedad de Publicaciones El Inca, 1926.
- "Carta abierta argentino-uruguaya", en Martín Fierro, Buenos Aires, N° 34, 5 octubre 1926.
- "Brindis a Ricardo Güiraldes", en Martín Fierro, N° 36, diciembre 1926.

- "Autobiografía", en La Gaceta del Sur, N° 3, mayo 1928.
- "Palabras descreídas. Palabras de pasión", en La Gaceta del Sur, N° 4-5, junio-julio, 1928.
- "Boletería de la gratitud", en Pulso, N° 1, julio 1928.
- "Brindis a Gerardo Diego", en Pulso, N° 2, agosto 1928.
- "El dato radical de la muerte", en Pulso, N° 3, septiembre-octubre 1928.
- "Brindis inasistente", en Carátula, julio 1929.
- "Fragmento sobre la metáfora", en Libra, N° 1, invierno 1929, pág. 83.
- "Novela de la Eterna", en Libra, N° 1, agosto 1929,
- "Sobre "Belarte", poesía o prosa" (cartas a Pedro Juan Vignale), en Poesía, N° 1-2, junio, 1933, págs. 43-44.
- "Metafísica, no va sin prólogo", en Destiempo, Buenos Aires, N° 2, noviembre 1936.
- "Carta a Alberto Hidalgo", en Diario de mi sentimiento, de Alberto Hidalgo, Buenos Aires, 1937.
- "Carta al autor del Obelisco", en Columna, Buenos Aires, N° 8, diciembre 1937.
- "La conferenciabilidad y la cachada", en Destiempo, noviembre, 1937.
- "Fragmento de una carta", en Destiempo, diciembre, 1937.
- "Leopoldo Lugones, o la Psique, pistolera también", en Columna, marzo 1937.
- "La nueva obra literaria de muy próxima publicación en cuya tapa se leerá "Novela de la Eterna" y "Niña de Dolor Dulce-Persona de un Amor que no fue sabido"", en Columna, Buenos Aires, N° 11, marzo 1938.
- "Dios visto, mi madre", en Destino de llorarte, de Adolfo de Obieta, Buenos Aires, 1939.
- "Una carta a José Ingenieros", en Argentina Libre, Buenos Aires, 4 abril 1940.
- "Doctrina estética de la novela o sea ideas estéticas del peluquero, del modisto, del manicuro y del masajista de una bella dama... de ajedrez", en Revista de las Indias, N° 19, julio 1940, págs. 96-97.

- "Una teoría de la humorística", en Revista de las Indias, noviembre-diciembre 1940, págs. 96-97.
- "El intelectual frente a la guerra europea", en Argentina Libre, 22 abril 1940.
- "Tantalia", en Antología de la literatura fantástica, de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940.
- "Es la sombra en el día de amor", en Teseo, La Plata, N° 3, 1941.
- "Elena Bellamuerte", en Sur, Buenos Aires, N° 76, enero 1941, págs. 14-20.
- "Prólogo de "Museo de la novela de la Eterna". El hombre que fingía vivir", en Huella, N° 1, marzo, 1941, págs. 10-13.
- "Cirugía Psíquica de Extirpación", en Sur, N° 84, septiembre 1941, págs. 30-38 y reproducida en Sur, Buenos Aires, N° 330-331, diciembre-enero 1972.
- "Descripción metafísica: El todo pensado como no-ser, como un "todo" de "no-ser"", en Sustancia, N° 3, abril 1942, pág. 62.
- "Poemas", en Guaranía, Buenos Aires, N° 2, agosto 1942, págs. 141-152.
- "Layda", en Papeles de Buenos Aires, Buenos Aires, N° 1, septiembre 1943 y reproducido en Sur, Buenos Aires, N° 143, septiembre 1946, págs. 23-24.
- "Sobre la guerra", en Papeles de Buenos Aires, Buenos Aires, N° 1, septiembre 1943.
- "Poema de poesía del pensar", en Sur, Buenos Aires, N° 108, septiembre 1943, págs. 43-51.
- "Dos de los 29 prólogos de la obra "Museo de la novela de la Eterna y la Niña de Dolor la dulce Persona de un Amor que no fue sabido"", en Revista de las Indias, Bogotá, N° 53, mayo 1943, págs. 203-210.
- "Una imposibilidad de creer", en Davar, N° 22, abril, 1944.
- "Donde Solano Reyes era un vencido y sufría dos derrotas por día", en Papeles de Buenos Aires, N° 5, mayo 1945.
- "Solicitada de agradecimiento", en Papeles Buenos Aires, N° 5, mayo 1945.
- "Hechizada memoria de Güiraldes", en Boletín de la Sociedad Argentina de Escritores XV, N° 30, 1947.

- "Picología del Caballo de Estatua Ecuestre. Una novela para nervios sólidos, Símbolos", en Orígenes V, La Habana, N° 19, otoño 1948, págs. 3-5.
- "Esquema para arte de encargo (Literatura). 1. La Ella-sin-sombra. 2. El asesino y donador de días felices previos a su victimación. (Cine). 3" Reseña, N° 1, mayo 1949, págs. 3-4.
- "Ya es el día", "Creía yo", "Hay un morir" y "No más literatura condescendida", "Prólogo a lo nunca visto", en Buenos Aires Literaria, N° 9, 1953, págs. 1-24. Homenaje a Macedonio Fernández con motivo de su muerte.
- "Suave encantamiento", en Los Martinfierristas, de E. Gonzalez Lanuza, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1961, pág. 48.
- "El Zapallo que se hizo cosmos. (Cuento del Crecimiento)", en Treinta cuentos argentinos (1880-1940), Buenos Aires, Editorial Guadalupe, 1968.
- "Cartas de Macedonio Fernández a Gómez de la Serna", en Revista Ibero-americana, Universidad de Pittsburgh, N° 36, enero-marzo 1979.
- "Inéditos de Macedonio", en Hispanamérica, N° 1, 1972. págs. 51-58.
- "Cuadernos de todo y nada", en Clarín, 19 octubre 1972, pág. 8.
- "De todo y nada", en La Opinión, 21 enero 1973, págs. 10-11.
- "Boletería de la gratuidad", en Treinta y cinco cuentos breves argentinos. Siglo XX, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1973, págs. 78-81.
- "El arte de vivir", en La Opinión, 23 junio 1974, pág. 12.
- "No seguir ni acatar", en Crisis, N° 15, julio 1974, págs. 21-29.
- "Confesiones de un recién llegado al mundo literario" y "Los amigos de la ciudad", en Cuentos argentinos con humor. Siglo XX, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1984.

V.- SOBRE MACEDONIO FERNANDEZ.

1.- Libros, homenajes y compendios bibliográficos:

- BECCO, Horacio Jorge: "Bibliografía de Macedonio Fernández (1874-1952)", Buenos Aires Literaria, Núm. 9, julio de 1953, págs. 62-68.
- BECCO, Horacio Jorge: "Contribución a la Bibliografía de la Literatura Argentina", en la Revista de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Universidad de Bs. As., Departamento Editorial, año IV, N° 2 y 3, 1959.
- BORINSKY, Alicia: Humorística, novelística y obra abierta en Macedonio Fernández, Pittsburgh, University of Pittsburgh, 1971.
- BORINSKY, Alicia: Macedonio Fernández y la teoría crítica: una evaluación, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1987.
- ENGELBERT, Jo Anne: Macedonio Fernández and the Spanish American New Novel, New York, New York University Press, 1978.
- FERNANDEZ LATOUR, Enrique: Macedonio Fernández candidato a presidente y otros escritos de Enrique Fernández Latour, con una carta prólogo de J.L.Borges (homenaje póstumo a Fernández Latour a cargo de la editorial), Buenos Aires. Ediciones Agon, 1980
- FERNANDEZ MORENO, César: Introducción a Macedonio Fernández, (incluye "Bibliografía de Macedonio Fernández" por Horacio Jorge Becco), Buenos Aires, Editorial Talía, 1960.
- FLAMMERSFELD, Waltraut: Macedonio Fernández (1874-1952). Reflexion und Negation als Bestimmungen der Modernität, Frankfurt, Peter Lang; Bern, Herbert Lang, 1976.
- FOIX, Juan Carlos: Macedonio Fernández, Buenos Aires, Bonum, 1974.
- GARCIA GERMAN, Leopoldo: Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal,...hablan de Macedonio Fernández, Buenos Aires, Carlos Pérez Editor, 1968.
- GARCIA GERMAN, Leopoldo: Macedonio Fernández: la escritura en objeto, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- "Homenaje a Macedonio Fernández", en Buenos Aires Literaria, n° 9, junio 1953.
- JITRIK, Noé: La novela futura de Macedonio Fernández (Con un "retrato discontinuo"), Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1973. (Incluye Bibliografía de Horacio J. Becco).

- JITRIK, Noé: El no existente caballero, Buenos Aires, Megápolis, 1975.
- LINDSTROM, Naomi: Macedonio Fernández, Lincoln, Nebraska, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1981.
- SALVADOR, Nélida: Macedonio Fernández precursor de la antinovela, Buenos Aires, Plus Ultra, 1986.
- SCHIMINOVICH, Flora H.: La obra de Macedonio Fernández: una lectura surrealista, Madrid, Editorial Pliegos, 1986.
- TRIPOLI, Vicente: Macedonio Fernández: esbozo de una inteligencia, Buenos Aires, Plus Ultra, 1964.

2.- Artículos en libros y revistas.

- BARRENECHEA, Ana María: "La creación de la nada en el humorismo de Macedonio Fernández", en La literatura fantástica en Argentina, en colaboración con Emma Susana Speratti Piñero, México, Ed. Imprenta Universitaria, 1953, págs. 37-53.
- BARRENECHEA, Ana María: "Su humorismo de la nada", en Clarín, Buenos Aires, 20 abril 1972.
- BERNARDEZ, Francisco Luis: "Espectro de Macedonio Fernández", en Sur, Buenos Aires, N° 52, enero 1939.
- BORGES, Jorge Luis y Enrique Fernández Latour: "Macedonio Fernández. 1874-1952", en Sur, Buenos Aires, N° 209-210, marzo-abril 1952, págs. 145-149.
- BORINSKY, Alicia: "Macedonio Fernández: su proyecto novelístico", en Hispanamérica, N° 1, 1972, págs. 31-48.
- CAMBLONG, Ana: "Macedonio Fernández: relaciones textuales más hedónicas", en Ensayos de crítica literaria año 1983, Buenos Aires, Ediciones de Belgrano, 1983, págs. 159-269.
- DIAZ, Lidia: "La estética de Macedonio Fernández y la vanguardia argentina", en Revista Iberoamericana, N° 151, abril-junio 1990, págs. 497-511.
- FERNANDEZ MORENO, César: "La poesía argentina de vanguardia", en Historia de la literatura argentina, de Rafael Alberto Arrieta, Buenos Aires, Peuser, 1958-1960, Tomo IV, págs. 614-621.
- FERNANDEZ MORENO, César: "Macedonio Fernández", en La realidad y los papeles, Madrid, Aguilar, 1967, págs. 69-75 y 152-154.
- GOLOBOFF, Gerardo M.: "Macedonio Fernández y el tema del autor anónimo", en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 382, 1982, págs. 168-176.

- JIMENEZ, Juan Ramón: "Lado de Macedonio Fernández", en La corriente infinita, Madrid, Aguilar, 1961, págs. 181-188.
- MATTALIA, Sonia: "Ramón Gómez de la Serna, Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges: el cruce vanguardista y la agonía de la novela", en Borges entre la tradición y la vanguardia, coordinado por Sonia Mattalía, Valencia, Generalitat Valenciana, Comissió per el V Centenari del Descobriment d'America, 1990.
- MATTALIA, Sonia: "Trivialidad y metafísica en Macedonio Fernández o el Cosmos convertido en un zapallo", en El relato fantástico en España e Hispanoamerica, (Edición a cargo de Enriqueta Morillas Ventura), Madrid, Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991.
- MÉNDEZ, Evar: "Macedonio Fernández ¿un precursor del ultraísmo?", en Martín Fierro, Buenos Aires, N° 3, julio 1923, pág. 2.
- MENDEZ CALZADA, Enrique: "Páginas olvidadas: Macedonio Fernández, un precursor del ultraísmo", en Martín Fierro, N° 14-15, 1925, pág. 5.
- OBIETA, Adolfo de: "Mi padre Macedonio Fernández", en Revista de la Universidad, Buenos Aires, N° 3, enero-marzo 1958, pág. 147-150.
- OBIETA, Adolfo de: "Macedonio Fernández: el pensador de los sueños y la vigilia", en Clarín, Buenos Aires, 22 enero 1976.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio: "Macedonio Fernández, un payador", en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 166, octubre 1963, págs. 133-146.
- PEREDA VALDÉS, Ildefonso: "Macedonio Fernández", en Nosotros, Buenos Aires, 1927, págs. 234-236.
- PORCIO, César: "Macedonio Fernández. Un viajero que no regresó del país del ensueño", en La Nación, Buenos Aires, N° 30, 26 enero 1930.
- SANCHEZ, Luis Alberto: Escritores representativos de América, Madrid, Ed. Gredos, 1963, Tomo III, págs. 95-106.
- SCALABRINI ORTIZ, Raul: "Macedonio Fernández, nuestro primer metafísico", en Nosotros, Buenos Aires, 1928, págs. 235-240.
- ULLA, Noemí: "Macedonio Fernández", en Capítulo. Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, CEDAL, N° 65, 1980, págs. 49-72.
- URONDO, Francisco: "Macedonio", en Cuadernos Hispanoamericanos, N° 270, 1972, págs. 558-563.

VI.- CRITICA LITERARIA Y OTRAS MATERIAS.

- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo: Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia, Buenos Aires, CEDAL, 1983.
- ANDERSON IMBERT, Enrique: Historia de la literatura hispanoamericana, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, (2ª ed. 1970).
- APOLLINAIRE, Guillaume: El poeta asesinado, Traducción de Rafael Cansinos-Asséns y Prólogo de Ramón Gómez de la Serna, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- ARRIETA, Rafael Alberto: Estudios en tres literaturas, Buenos Aires, Losada, 1939.
- ARRIETA, Rafael Alberto: La literatura argentina y sus vínculos con España, Buenos Aires, Institución Cultural Española, 1948.
- ARRIETA, Rafael Alberto: Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1958, VI tomos.
- BAKUNIN: Estatismo y anarquía. Prólogo de Max Nettlau, Madrid, Ediciones Júcar, 1976.
- BAJTIN, Mijail: La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Barcelona, Barral Editores, 1974.
- BAJTIN, Mijail: Teoría y estética de la novela, Madrid, Ed. Taurus, 1989.
- BARTHES, Roland: Análisis estructural del relato, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo, 1970.
- BECCO, Horacio J. y César Fernández Moreno: Fuentes para el estudio de la literatura hispanoamericana, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
- BELLINI, Giuseppe: Historia de la literatura hispanoamericana, Madrid, Castalia, 1985.
- BERENGUER CARISOMO, A.: Literatura argentina, Barcelona, Ed. Labor, 1970.
- BORGES, Jorge Luis: El idioma de los argentinos, Buenos Aires, Gleizer, 1928.
- BORGES, Jorge Luis: El tamaño de mi esperanza, Inscripción de María Kodama, Barcelona, Seix-Barral, 1994.
- BRETON, André: Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1969.
- BRETON, André: Magia cotidiana, Madrid, Ed. Fundamentos, 1975.

- CARRIZO, Antonio: Borges el memorioso, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1982.
- CORTAZAR, Julio: La vuelta al día en ochenta mundos, Madrid, Ed. Debate, 1991.
- CHARBONNIER, Georges: El escritor y su obra, México, Siglo XXI Editores, 1970.
- DUROZOI, Gérard y Bernard Lecherbonnier: André Breton. La escritura surrealista, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1976.
- ECHAGOE, Juan Pablo: Escritores de la Argentina, Buenos Aires, Emecé, 1945.
- FERNANDEZ MORENO, César: La realidad y los papeles, Madrid, Aguilar, 1967.
- FOUCAULT, Michel: El pensamiento del afuera, Valencia, Pre-Textos, 1988.
- GHIANO, Juan Carlos: Constantes de la literatura argentina, Buenos Aires, Raigal, 1953.
- GIUSTI, Roberto F.: "Literaturas Ibero Americanas", vol. XII. En Historia universal de la literatura, de Santiago Pampolini, Buenos Aires, Ed. Uteha Argentina, 1941.
- GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ismos. Madrid, Ed. Guadarrama, 1975.
- GONZALEZ, Lanuza: Los Martinfierristas. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- ITURBURU, Córdoba: La revolución martinfierrista, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.
- JITRIK, Noé: El fuego de la especie. Ensayos sobre seis escritores argentinos, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.
- LAFLEUR, Hector René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso: Las revistas literarias argentinas: 1893-1967, Buenos Aires, CEDAL, 1968.
- ORTEGA Y GASSET, José: La deshumanización del arte, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José: El tema de nuestro tiempo, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, José: Unas lecciones de metafísica, Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1981.
- OSORIO T., Nelson: Manifiestos, Proclamas y Polémicas de la Vanguardia Literaria Hispanoamericana, Edición, selección,